

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura 



**LA ESTÉTICA MILITAR EN LA CULTURA
VISUAL.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fernando Javier Fernández Lerma

Bajo la dirección de la doctora

Alicia Sánchez Ortiz

Madrid, 2010

- **ISBN: 978-84-693-2406-6**

Fernando Javier Fernández Lerma

La estética militar en la cultura visual



Tesis Doctoral

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de BBAA



Tesis Doctoral

Departamento de Pintura-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.



Doctorando Fernando Javier Fernández Lerma
Dirigido por la Dra. D^a. Alicia Sánchez Ortiz

Dedicatorias y agradecimientos

Dedico esta tesis a mis padres, con todo mi amor

Agradecimientos:

A mi directora, D^a Alicia Sánchez, por sus correcciones y ayudas, al personal de la Biblioteca Nacional, por su dedicación, su profesionalidad y eficacia en la búsqueda de textos, al Archivo Histórico Militar, al servicio de imágenes del Victoria & Albert Museum, de Londres, por su amabilidad y eficacia, al Museo de Historia de Madrid, especialmente a su personal por su gestión rápida y amable al proporcionarme imágenes, al Musée de l'Armée de París por sus facilidades para la obtención de fotos, al Imperial War Museum por facilitarme el acceso a sus colecciones y orientarme en la búsqueda de bibliografía. A la Fundación Amigos del Museo del Prado, por las becas y ayudas para acceder a cursos cuyos contenidos han sido fundamentales en el desarrollo de esta tesis. A la Fundación Juanelo Turriano, a la asociación Ermine Street Guard, por las fotografías y datos sobre sus actividades. Al Ateneo de Madrid, en especial a los miembros de su sección de Heráldica, A los profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, que me han aconsejado desinteresadamente, y me pusieron en camino para emprender esta tesis. A los coleccionistas privados que me han permitido acceder y fotografiar sus colecciones, a todos, mi más sincero reconocimiento.

Dedicatorias personales:

A Luis, por su sabiduría y su dirección en temas jurídicos, a Daniel por tantas ideas y tan buenas, gran impulsor de mi trabajo y director de muchos aspectos, a Carol, por su apoyo constante, por su eficacia y sus ayudas en materia de documentación, a Mercedes, por sus atenciones, su dirección bibliográfica y porque le gustan los uniformes, a Pepa, por los libros y por tanta ayuda que no podría medirla, a Luís por esta edición y por su amistad sincera, a Quim, por los libros, por su dirección en materias éticas y musicales, por su hospitalidad y por su deseo infinito de agradar, a Gerardo y a Jaime por su orientación en materia de arquitectura, a Marisa por su generosidad y su trabajo informático, a Bea por el Rock, a Carlos por algunas charlas sobre cine y acerca de las imágenes de guerra, a Gerardo por el grabado, a Miguel Ángel por trasmitirme su amor por el saber, a Olga y a Juan Jesús por sus muchas atenciones cuando el camino no era fácil y a todos los amigos que de un modo u otro me han ayudado y sin los cuales no habría podido hacer esta tesis. A todos, gracias.

En recuerdo de aquellas personas con las que he compartido mi vida y que ya no se encuentran junto a mí. Vosotros os habéis llevado mucho, pero yo os llevo conmigo. Nunca os olvido.

Fernando Javier Fernández Lerma



1ª Parte

Presentación, metodología y estado de la cuestión.....	13
Índice de imágenes.....	31
Estética de la guerra: introducción.....	33
Índice de imágenes.....	55
 Capítulo1. Arquitectura militar: castillos del universo.....	58
1.1. Introducción.....	59
1.2. El campamento fortificado romano.....	59
1.2.1. Partes del campamento.....	61
1.2.2. Visión popular del campamento.....	64
1.2.3. El juguete.....	65
1.3. El castillo.....	66
1.3.1. Los castillos en la pintura.....	70
1.3.2. El valor de la ruina; la visión romántica.....	75
1.3.3. Otras visiones del castillo.....	77
1.3.4. El juguete.....	79
1.4. La fortaleza renacentista.....	80
1.5. Los fuertes del Western.....	82
1.5.1. La visión popular del fuerte.....	86
1.5.2. El juguete.....	87
1.6. El bunker.....	87
1.6.1. El juguete.....	94
1.7. La estrella de la muerte; fortaleza definitiva del universo y la arquitectura de fantasía.....	95
1.7.1. El juguete.....	106
Índice de imágenes.....	108
 Capítulo 2. El Camuflaje: pintar en el uniforme.....	113
2.1. Conceptos de camuflaje.....	113
2.2. El camuflaje en los vehículos.....	123
2.3. Camuflaje en los barcos.....	129
2.4. El camuflaje en la moda.....	131
2.5. Camuflaje y Fantasía.....	133
2.6. El camuflaje y la arquitectura.....	136
2.7. Sobre el camuflaje.....	140
Índice de imágenes.....	141
 Capítulo 3. La ficción en la guerra y los personajes de fantasía.....	145
3.1. Introducción.....	145
3.2. Las hibridaciones con máquinas, las máquinas militares.....	152

3.2.1. El robot.....	152
3.2.2. Los soldados clon.....	158
3.2.3. Los cylones.....	164
3.2.4. <i>Robocop</i>	165
3.2.5. <i>El abismo negro</i>	166
3.2.6. <i>Terminator</i>	167
3.2.7. Mazinger Z y los ejércitos de robots.....	168
3.2.8. <i>TRON</i>	170
3.2.9 Gort.....	171
3.2.10. Las máquinas militares.....	174
3.3. Hibridaciones con animales, combatientes mitológicos.....	176
3.3.1. Los signifer romanos.....	177
3.3.2. Las órdenes militares aztecas.....	179
3.3.3. Los seres alados.....	181
3.3.3.1 Soldados alados.....	183
3.3.3.2. Paracaidistas.....	187
3.3.4. Otras metamorfosis, V, los invasores.....	189
3.4. Hibridaciones con vegetales:	192
Índice de imágenes.....	194
Capítulo 4. Cine, erotismo y nazis: del cabaret a la pornografía.....	200
4.1. El erotismo del fascismo.....	200
4.2. Cabaret, música y erotismo.....	202
4.3. Russ Meyer, Vixens, Súper Vixens.....	208
4.4. Erotismo, Gestapo y los días de Sodoma.....	209
4.5. Portero de noche.....	215
4.6. Saló.....	216
4.7. Salón Kitty.....	218
4.8. La svástica en el vientre.....	220
4.9. Sachenbald: los nazis y la pornografía.....	221
Índice de imágenes.....	225
Capítulo 5. El exotismo de lo militar: moda y rock & roll.....	228
5.1. Lo militar como cultura.....	228
5.2. Militar y moda.....	230
5.3. Guerra y rock: la fascinación.....	236
Índice de imágenes.....	260
Capítulo 6. Guerra y cómic.....	263
6.1. La difusión del dibujo.....	263
6.2. El Capitán América.....	266
6.3. Steve Canyon.....	268
6.4. Flash Gordon.....	269
6.5. Hazañas Bélicas.....	271
6.6. Ernie Pike.....	272
6.7. Las aventuras de Tintín.....	273

6.8. La guerra de las galias, Asterix.....	278
6.9. Corto Maltés.....	280
6.10. Blueberry.....	281
6.11. Rogue Trooper.....	282
6.12. Sturmtruppen.....	283
6.13. Porco Rosso.....	284
6.14. Maus.....	284
6.15. Snoopy, as de la Primera Guerra Mundial.....	286
6.16. Algunas consideraciones.....	286
Índice de imágenes.....	288

Capítulo 7. Arte, guerra y derecho.....292

7.1. Introducción.....	292
7.2. Principios jurídicos de la guerra.....	292
7.3. La declaración de guerra.....	293
7.4. Reglas de la guerra: el Honor.....	297
7.5. La capitulación.....	298
7.6. Los derrotados; vencidos y prisioneros.....	299
7.7. El contrabando.....	312
7.8. Los castigos en tiempos de guerra.....	313
7.9. Los crímenes de guerra.....	315
7.9.1. Prohibición de armas y restricciones.....	320
Índice de imágenes.....	325

Capítulo 8. La imagen y la guerra.....329

8.1. La imagen y la guerra.....	329
8.2. Juguetes de guerra.....	331
8.3. El fragor del combate.....	334
8.4. La sala de batallas del Escorial.....	335
8.5. La premonición del holocausto.....	338
8.6. Waterloo y La carga de la Brigada Ligera.....	342
8.7. Kiefer, nazismo y Apocalipsis.....	347
8.8. Algunas fotografías de guerra.....	349
Índice de imágenes.....	354

Capítulo 9. Museos Militares y Re-enactment.....358

9.1. Los museos militares en España.....	358
9.2. El reenactment, museografía de la guerra.....	366
Índice de imágenes.....	374

2ª Parte: DICCIONARIO / ARCHIVO RAZONADO DE TÉRMINOS E IDEAS RELACIONADAS CON LA GUERRA Y LO MILITAR

Este diccionario se desarrolla en los siguientes apartados:

1º Introducción: la guerra como cultura.....	376
Índice.....	382
 2º Elementos iconográficos característicos en la representación de la guerra.....	384
2.1. Introducción.....	384
2.2. Lo épico.....	384
2.3. El fuego.....	388
2.4. La sangre.....	391
2.5. La calavera y la representación de la muerte.....	394
2.6. La muerte como juego.....	412
2.7. La muerte en el arte: postrimerías.....	415
2.8. Las fauces	418
2.8.1. Otras fauces: Bocas de fuego.....	423
2.8.2. Decoración con fauces.....	426
2.9. El número.....	427
2.10. El desnudo como uniforme.....	428
Índice de imágenes.....	432
 3º Mutilaciones; las actas del infierno.....	438
3.1. Introducción.....	438
3.2. Mutilaciones, prótesis.....	440
3.3. La mutilación por la tortura.....	452
3.4. Iconografía: el martirio.....	461
3.5. El gusto por la mutilación.....	463
3.6. Mutilados de ficción.....	451
Índice de imágenes.....	469
 4º Alemania, lo alemán como paradigmático de lo militar.....	473
4.1. Introducción.....	473
4.2. El caso alemán.....	474
Índice de imágenes.....	486
 5º El mito del uniforme alemán.....	488
5.1. Introducción.....	488
5.2. Uniformes especiales.....	495
5.3. Rommel y la leyenda de Africa.....	499
5.3.1. El uniforme tropical.....	504
5.4. Waffen SS: estética para el terror.....	507

5.4.1. La svástica.....	510
5.4.2Las runas.....	514
5.4.3.El uniforme negro.....	518
Índice de imágenes.....	523
 6º Algunos atuendos militares.....	527
6.1. Introducción.....	527
6.2. Los casacas rojas.....	531
6.3. La franja amarilla.....	534
6.4. Los guantes.....	537
Índice de imágenes.....	541
 7º La cruz de hierro.....	544
7.1. Introducción.....	544
7.2. Historia y consecuencias.....	544
Índice de imágenes.....	552
 8º Las botas de montar.....	554
8.1. Las botas de montar, utilidad y simbolismo.....	554
Índice de imágenes.....	560
 9º Monóculos.....	562
9.1. Pequeña historia del monóculo.....	562
9.2. El monóculo, una prenda militar.....	562
Índice de imágenes.....	568
 Conclusiones.....	570
 Bibliografía general.....	579
 Otras fuentes.....	591

Doctorando Fernando Javier Fernández Lerma

Tesis Doctoral

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.



Se me representan los barcos, no como ciegas máquinas de guerra, obedientes al hombre, sino como verdaderos gigantes, seres vivos y monstruosos que luchaban por sí, poniendo en acción, como ágiles miembros, su velamen, y cual terribles armas, la poderosa artillería de sus costados.

Trafalgar, Benito Pérez Galdós.¹



Presentación, metodología y estado de la cuestión

Se nos ha dicho que Hitler fue derrotado y somos incapaces de dudarlo. Pero quizá hay un Hitler que no lo fue. Quizá ése al que en nuestro relato hemos llamado artista, el consumado técnico de la simulación, el abrumador escenógrafo de la eternidad y el Apocalipsis, haya tenido un éxito inimaginable que supera su brutal dimensión histórica. (...) Tal vez comprobemos que Hitler, además de sinónimo de un desastre, es el nombre de una metáfora, largamente incubada por nuestra cultura y que nos concierne por completo.

Rafael Argullol. El fin del mundo como obra de arte.²

Objetivo general

El principal objetivo de esta tesis es el de aportar una nueva visión sobre el interés que la guerra y lo militar siempre han despertado en el sentimiento humano, y más en concreto en las artes y a través de la expresión visual. Todo

¹PEREZ GALDÓS, Benito. *Episodios Nacionales*, Primera Serie. *Trafalgar*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1940, Págs. 146-147.

² ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Ensayos Destino, 1991, Pág. 124.

lo que rodea a este asunto supera las barreras de lo escatológico y del rechazo natural hacia lo que puede ser dañino. Se pretende demostrar, por tanto, como existe una fascinación que se manifiesta en la cultura visual y popular a través de muy diversas formas de expresión: lo militar y la guerra están presentes en la cultura, o como sostiene John Keegan “La guerra es cultura”³

Deseamos dejar claro desde un principio que al hablar aquí de arquitectura militar, pintura, cine, moda o cómics se hace desde el punto de vista , no de ahondar específicamente en estos temas, sobre los cuales existen excelentes investigaciones antropológicas o artísticas, sino desde la visión de aquello que conduce a la estética nazi como paradigma moderno de la iconografía de la guerra, de lo militar y de la asunción social del ejercicio de la violencia como hecho estético.

Objetivos específicos

Como consecuencia, un objetivo secundario es el de alentar una mirada crítica y libre de prejuicios sobre lo militar y la guerra en cuanto a hechos estéticos presentes en la historia y en algún caso no valorados por falta de perspectiva.

Otro objetivo es demostrar que las imágenes militares o de guerra forman parte de la historia y la cultura hoy como ayer y aunque en el pasado tenían semejantes atribuciones a las que hoy poseen, es el tiempo el encargado de ir integrándolas en el imaginario colectivo, como tradición y, porqué no indicarlo, como belleza superando su función originaria.

Se pretende estudiar las estéticas que, principalmente en el s. XX han sido paradigmáticas de lo bélico, en especial la estética del nazismo, con el fin de arrojar alguna luz sobre la influencia que ésta forma de visualidad ha tenido y tiene en la cultura popular contemporánea. Así mismo, se analizará como el punto de vista de la cultura actual despoja de su sentido original y aprecia por encima de todo la estética como valor en si mismo, que todo lo iguala, separando significativo de significado y convirtiendo en imágenes de consumo aquellas que en la pasada centuria y anteriores estuvieron cargadas de significado. De este modo la estética nazi, de manera más llamativa, está hoy más próxima al fetichismo y a la cultura pop, que a los acontecimientos ideológicos, políticos e históricos que la crearon.

Poner de manifiesto la relación e influencia que dichas estéticas han tenido y tienen en otros campos de la cultura y analizar el porqué.

Recopilar documentación procedente del cine, del cómic, de la moda o de los movimientos contraculturales y demostrar, por una parte, cómo la atracción por la guerra genera y está íntimamente relacionada con un componente erótico que es el que, inevitablemente, ha generado mas zonas de conflicto en la apreciación de estas imágenes y, por otra, y como consecuencia de lo anterior,

³ KEEGAN, John. *Historia de la Guerra. (A history of warfare)*, Planeta, Barcelona, 1995, Pág. 46.

cómo determinadas estéticas marcadas por un componente brutal, han sido y son tenidas por pornográficas en el marco de la cultura popular actual.

Estudiar y comparar las intervenciones sobre el cuerpo humano, las mutilaciones y las huellas producidas por la guerra, como lenguaje en sí mismas y observar su paralelismo y significado en el arte

Por último y lo que considero más valioso de esta investigación, descryptar los lenguajes secretos de la cultura popular y visual y analizar los elementos visuales relacionados con la guerra, y con lo militar así como el significado de los colores, el uso de prendas, expresiones etc.

Metodología de trabajo:

A fin de alcanzar la consecución de los objetivos marcados en el trabajo, se han establecido las siguientes líneas de investigación:

Una temática, que constituye la primera parte de la tesis y en la que se analiza la influencia de la estética militar y de la guerra en diferentes disciplinas, tanto del arte, como de otras parcelas del conocimiento. Este estudio abarca los nueve primeros capítulos. La investigación se sustenta en una teoría visual, plástica, por medio de las imágenes como evidencias teóricas y prácticas. Con este fin se han revisado críticamente aspectos del arte, la literatura, el cine, las revistas y los documentos gráficos más significativos referentes a los episodios bélicos del pasado siglo⁴ y se han buscado desde el saber de distintas disciplinas para construir un documento multidisciplinar desde una perspectiva novedosa, que aporte algún conocimiento sobre el tema y sirva de base para futuras ampliaciones del mismo o como consulta a otros investigadores. Para este estudio se han usado como base manuales y catálogos de historia del arte y exposiciones, que han sido contrastados con otras fuentes documentales como películas de cine, cómics, revistas, cursos monográficos, artículos u objetos pertenecientes a colecciones museísticas o privadas. Por razones obvias no se puede abarcar todo el tema de la guerra, habiéndonos fijado en aquellos aspectos que conducen al análisis de la estética nazi, que es el cuerpo central de este trabajo.

La documentación de las imágenes ha sido uno de los pilares de este estudio y se ha cuidado especialmente la búsqueda de referencias culturales susceptibles de ser tenidas como modelos. Ciertamente y como cabría esperar de un tema complejo, no se ha pretendido insistir en la extensión, al abarcar un amplio muestrario sino buscar la representatividad en función de los argumentos que se sostienen y que hacen referencia a la cultura visual.

⁴Delimitar un periodo histórico es complejo, pero necesario. La historia se sucede linealmente y unos acontecimientos son condicionados por los que les preceden y a su vez modifican y preparan los que están por venir. Así no podemos ofrecer un panorama cerrado de un siglo o de una década sin hacer continuas alusiones a acontecimientos más antiguos pero esenciales para juzgar un presente o un pasado cualquiera. Este estudio está nutrido de llamadas y explicaciones que pretenden explicar las razones últimas de un acontecimiento, sus raíces, para así poder entenderlo y situarlo en su contexto correctamente. De este modo el objeto cronológico de esta tesis “el siglo de la violencia” tiene sus límites difusos pues los acontecimientos no se ajustan a los números y nuestro objeto es la comprensión, no la exclusión. N.del A.

Una crítica sobre las imágenes no puede hacerse independientemente de estas, es decir en una tesis sobre la imagen, esta debe hablar por si misma y adquirir protagonismo junto al discurso. En consecuencia, este trabajo se basa en las imágenes, en su comparación transversal y en la medida de lo posible en un tema tan delicado, sin prejuicios, para con ellas construir un hilo narrativo que pueda alumbrar alguna conclusión. Es decir, el discurso se ha desarrollado en virtud de las imágenes, el repertorio de iconos que hemos encontrado y no al revés. Habitualmente, las imágenes son un ejemplo y se subordinan al texto; en este caso tratándose de una investigación sobre aspectos plásticos se ha construido un contenido paralelo en el que las imágenes son, al mismo tiempo, el discurso y el texto, un razonamiento o explicación de lo demostrado. Sería deseable que las conclusiones a las que se llegue en esta tesis fueran producto de la observación de las imágenes, fuera o dentro de su contexto, entendidas como argumento, más aun hoy en que el poder de lo visual es casi absoluto.

La segunda parte de este trabajo, después de haber indicado las direcciones teóricas más importantes utilizadas en este estudio, se ha centrado en el intento de elaborar un archivo o diccionario de aquellos elementos objetos e iconos que han influido más directamente en la cultura actual. Desde este punto de vista se ha desarrollado por tanto, un enfoque diferente en tanto a la selección de los aspectos a investigar. En estos no se ha buscado un punto de vista general, sino centrarse en un enfoque muy concreto y en el que se han querido explicar conceptos muy específicos, como el que a nuestro juicio adquiere lo que afecta a lo alemán en relación con la guerra.

Esta parte desea ser complementaria de la primera en tanto que justifica el énfasis que en este estudio se ha dado a determinados aspectos y aborda particularidades de lo militar y la guerra que se hallan muy presentes en la cultura visual y que, tal vez por dolorosos y perturbadores, encuentran pocos análisis críticos a pesar de ser moneda de cambio corriente en los contextos culturales actuales.

Tanto en esta segunda parte, como en la primera, se ha buscado un análisis transversal, a través de documentos visuales pertenecientes a la historia del arte, el cine o la moda, y pretende sentar las bases de un estudio futuro más ambicioso y amplio.

Estado de la cuestión

Se ha partido del conocimiento de manuales básicos que abordan la historia de la guerra como fenómeno cultural o histórico, destacando entre otros *De la Guerra* de Karl Clausewitz⁵ y en mayor medida el *Tratado de Polemología* de Gastón Bothoul o de la *Historia de la Guerra* de John Keegan como soportes teóricos, o los ensayos de Susan Sontag⁶ y otros y se ha pretendido ir más allá principalmente en las connotaciones estéticas del conflicto. Para esto se ha hecho una lectura transversal de textos y catálogos de diferentes disciplinas a

⁵KLAUSEWITZ, Karl Von. *De la Guerra (Von Kriege)*, Edición íntegra, La esfera de los libros, Madrid, 2005.

⁶ SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*, Contemporánea, Barcelona, 2007.

fin de extraer las influencias plásticas y estéticas que la guerra y lo militar dejan en la cultura visual.

Las exposiciones y los museos también han marcado un importante precedente en el estado del conocimiento de la cuestión en nuestro país⁷. Desde la exposición *La guerra en la antigüedad*⁸, celebrada en Madrid en 1997 por el Ministerio de Defensa hasta aquellas que recientemente han conmemorado el segundo centenario de la guerra de independencia como son en el Museo Nacional del Prado (*Goya en tiempo de guerra*⁹), *Madrid 1808*, en el Museo de Historia, (*Guerra y Territorio*¹⁰) y en el Cuartel del Conde Duque (*Ciudad y Protagonistas*¹¹), en el Museo Lázaro Galdiano (*Vigencia y Memoria de la Guerra de Independencia*¹²) y en la sala de exposiciones de la Fundación Canal, Centro de exposiciones Arte Canal de la Comunidad de Madrid (*2 de Mayo, 1808-2008, Madrid, un Pueblo, una Nación*¹³), así como series de televisión y otros acontecimientos como recreaciones históricas y otras conmemoraciones., que han gozado de gran interés por parte del público.

En el momento de presentación de esta tesis, la Fundación Tyssen-Bornemisza en unión con Caja de Madrid, presentan la exposición *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra*¹⁴, comisariada por Javier Arnaldo, que da un testimonio de la influencia que la Primera Guerra Mundial (1914-18) tuvo en los movimientos artísticos de la época, muchos aspectos de los cuales han sido tratados en esta tesis. Que la guerra ha influido en el arte está por lo tanto fuera de toda discusión. También veremos en este estudio como el arte alimenta las guerras y de que manera este producto perdura y se convierte en una forma de cultura, de conocimiento.

Apreciamos este como un momento excepcional para pensar en temas como Nación, el concepto que se tiene de la guerra como elemento pacificador y vigilante en las democracias occidentales, si bien queremos remarcar que este tema como el de la pervivencia de la guerra de Independencia y sus connotaciones políticas en el momento actual de nuestro país quedan lejos de los objetivos de esta tesis.

Los cursos y seminarios celebrados en torno al tema son escasos pero aquéllos que hemos conocido o en los que hemos podido participar han sido

⁷ Aunque también se han seguido exposiciones y actuaciones sobre el particular fuera de España.

⁸ VVAA, *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*. Catalogo. Ministerio de Defensa. Madrid, 1997.

⁹ Museo Nacional del Prado, *Goya en tiempo de guerra*, del 15 de abril al 13 de julio de 2008.

¹⁰ Museo de Historia, *Madrid 1808 Guerra y Territorio*, del 25 de abril al 15 de septiembre de 2008

¹¹ Cuartel del Conde Duque, *Madrid 1808 Ciudad y Protagonistas*, del 25 de abril al 19 de octubre 2008.

¹² Museo Lázaro Galdiano, *Vigencia y Memoria de la guerra de independencia*, del 10 de junio al 15 de agosto de 2008.

¹³ Fundación Canal, Centro de exposiciones Arte Canal, *2 de Mayo, 1808-2008, Madrid, un Pueblo, una Nación*, del 2 de Mayo al 28 de septiembre de 2008.

¹⁴ Fundación Tyssen-Bornemisza - Caja de Madrid, *¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra, Madrid* Desde el 7 octubre de 2008 hasta el 11 de enero de 2009.

igualmente ricos a la hora de proporcionar una información y enfoques sobre el tema que pudieron aumentar nuestras expectativas y comparar puntos de vista. Los más destacados han sido *Influencia del arte militar en el desarrollo de una civilización*, (2004) celebrado en el marco de los Cursos de Verano del Escorial de la Universidad Complutense y dirigido por la Doctora D^a Rosa Garcerán, y que se orientó a mostrar a la estamento militar como generador de cultura. El seminario que tuvo lugar en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en 2005 alrededor de la exposición *En guerra*, comisariada por el Profesor D. Antonio Monegal y que aconteció en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona entre mayo y septiembre de 2004. Ese seminario fue coordinado igualmente por D. Antonio Monegal, D. Francesc Torres y D. José María Ridaó y ofreció una visión crítica sobre el análisis de las imágenes de guerra, la intención de la fotografía y la ideología del planteamiento museográfico de lo militar, entre otros temas. Particularmente rico -por el contexto en el que se ha celebrado- es el recientemente organizado por la Universidad Complutense en el Museo Nacional del Prado por el catedrático D. Francisco Calvo Serraller con el título *Episodios Nacionales. La épica en la pintura española del Museo del Prado*, y que ha tenido lugar en julio de 2008, y en el que se analizaba, bajo el criterio de lo épico distintas obras de arte, especialmente españolas, pero también pertenecientes al romanticismo francés, existiendo una interesante comparación entre ambos momentos en las dos naciones.

Hemos tenido en cuenta estas manifestaciones y partiendo de un interés personal, que es muy anterior, me congratula comprobar que una primera intuición mía que ha generado este estudio, encuentra, pasado el tiempo, otros ecos, otras inquietudes sí no paralelas, sí próximas, que han producido diferentes trabajos y estudios en semejantes ámbitos.

El hecho de haber crecido rodeado de imágenes de doble lectura, de los juguetes, las películas, los recuerdos de una estética fascinadora y de descubrir la realidad que estas imágenes esconden, la crueldad, el ejercicio de la brutalidad, ha provocado la idea, desde mi formación en Bellas Artes, de analizar el fruto de esta fascinación, de estas imágenes que, por una parte eran admitidas con placer, pero por otra parte escondían un fruto prohibido, un pecado terrible.

Se pretende, por tanto, ofrecer un estudio crítico que reúna las imágenes que la guerra ha inspirado en diferentes campos de la cultura, para así poder entender mejor este fenómeno, analizar de manera crítica los hechos para que, de manera imparcial, saquemos las conclusiones que mejor nos ayuden a comprender la historia y contribuir a generar un mayor grado de humanidad en el mundo.

Algunas consideraciones

En el momento de la finalización de la redacción de esta tesis se asiste a un verdadero torrente de publicaciones, actos, cursos y exposiciones con motivo del segundo centenario de la Guerra de Independencia, que están poniendo de

moda el género bélico y las repercusiones que tiene y ha tenido en la sociedad, en la cultura, en la vida...

El bicentenario de la Guerra de Independencia ha sido el motivo de numerosas exposiciones con la guerra como tema de fondo. En la imagen, cartel de la exposición celebrada por la Comunidad de Madrid.



1

Solamente en Madrid, en la primavera y el verano de 2008 han concurrido numerosas exposiciones museísticas algunas de las cuales han tenido la guerra como tema protagonista y que ya han sido citadas aquí.

Más allá de intereses políticos coyunturales, la guerra siempre es un tema atractivo para el público. Este interés no ha pasado desapercibido para los cineastas (el género del cine bélico sigue siendo tan visitado como el que más, en un momento en el que otros géneros como el Western, no conocen muchas producciones), tampoco lo ignoran los diseñadores de moda, que, con un aire despreocupado y frívolo, a veces, o en otras ocasiones como denuncia social o rebeldía cultural, llenan nuestras calles de camuflajes, botas y prendas caquis, como en las últimas décadas los excedentes de los almacenes militares hicieron populares trenkas, gabardinas y cazadoras de aviador. De la influencia de lo militar en la moda o en las tendencias populares nos ocuparemos ampliamente en capítulos que dedicaremos en exclusiva a estos temas.



2

Bogart luciendo su famosa gabardina en *Casablanca*¹⁵, imagen comercial de Burberry's, secuencia de *El tercer hombre*¹⁶ en la que un oficial británico utiliza una trenca e imagen publicitaria de una revista de modas¹⁷.

¹⁵ CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.

Las prendas de origen militar han pasado del campo de batalla al cine y de éste al consumo civil. La gabardina de trinchera fue diseñada por el sastre Burberrys de Londres por encargo del ejército que necesitaba procurar a los oficiales británicos un abrigo impermeable para las trincheras en la Primera Guerra Mundial¹⁸. La trenka -prenda de pelo de camello con capucha y botones de hueso- se diseñó también para el ejército británico, como prenda de a bordo de los tripulantes de las lanchas torpederas en la Segunda Guerra Mundial¹⁹, siendo popularizada por el general Montgomery. El frac es una consecuencia de recortar, los soldados de caballería, la parte delantera de las casacas que les estorbaban al montar...En Alemania, el sastre Hugo Boss tuvo mucho que ver en el diseño del nuevo ejército que Hitler diseñó para el III Reich, enfatizando el sentido varonil y eminente estético en el cual los fascismos basan gran parte de sus ideologías...Esto es sólo un ejemplo.

Los colores han adquirido significados nuevos, el marketing del consumo invierte en promocionar esta imagen o aquella, y los usos del romanticismo y de la primera mitad del s. XX han creado tendencia. Lo abyecto, lo relacionado con la destrucción o con el sufrimiento, lo feo a veces es tentador, es elegante, es bello. Aristóteles (385-322 adC.) confirmaba en la *Poética*²⁰ un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, que es potestad de los poetas y de los pintores imitar bellamente las cosas feas o infundir hermosura, o, como expone S. Agustín²¹, (354-430) que la fealdad forma parte del orden divino cuando, según este autor, es Dios, por quien hasta el confín del mundo nada es disonante, pues las cosas peores hacen armonía con las mejores.



3

Marlon Brando como Napoleón en *Desirée*²² (1954). Imagen napoleónica de Dolce Gabanna, Portada de *Rolling Stones*, modelo de Versace de inspiración militar

¹⁶ REED, Carol. *The third man*, (*El tercer hombre*), London Films, UK, 1949.

¹⁷ LASIERRA, Marta. “Desde la trinchera”, Dir. Empar Prieto, *Woman*. Grupo Z, nº 168, septiembre, 2006, Pág 47.

¹⁸ Primera Guerra Mundial, en adelante PGM

¹⁹ Segunda Guerra Mundial, en adelante SGM

²⁰ ARISTÓTELES. *El arte Poética*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, Págs. 55, 82 y 83.

²¹ SAN AGUSTÍN. *Meditaciones, Soliloquios*, Aguilar, Madrid, 1972, Pág. 150.

²² KOSTER, Henry. *Desirée*, Twenty Century Fox, USA, 1954.

decimonónica y composición inspirada en la PGM²³. (La modelo lleva incluso, a modo de adorno, colgando del brazo, un casco *Adrian* francés.)

Aparentemente recorreremos un camino peligroso, superficial, en el que se puede disfrutar del contenido épico de las imágenes de Leni Riefenstahl²⁴ y condenar el nazismo al mismo tiempo, lo intelectual y lo pasional se enfrentan, sin mucho rigor, los símbolos se usan despojados de contenidos, todo lo rellenan las imágenes. “Rara belleza de la guerra” dice Otto Dix; *Desastres* en Goya, pero nos atrae... ¿Está la guerra en nosotros?



4

Grabados procedentes de *Los Desastres* de Goya: *Esto es peor* y *Qué hai que hacer mas?*²⁵.

Europa ha conocido varias en los últimos años y la guerra fría, herencia de la SGM, al conducir al derrumbe de los países del este, ha traído movimientos migratorios, cruces culturales y en algunos casos, sangrientos genocidios.

La célebre expresión de Karl Clausewitz²⁶ de la guerra como “mera continuación de la política por otros medios”, no nos puede ser tampoco ajena, desgraciadamente en un momento histórico caracterizado por una grave inestabilidad. Las guerras se han sucedido, se ha pronosticado el fin del arte, y la sociedad ha evolucionado a este ritmo, confundiendo la realidad con las imágenes, lo bello con lo bueno y nos ha instalado en una cómoda indiferencia.

Nos hemos acostumbrado a la guerra. Hemos visto tanto...

²³ LASIERRA, Marta. *Woman*. Pág 47. Op. cit, Pág. 15.

²⁴ RIEFENSTAHL, Leni. *El triunfo de la voluntad*, (*Der triumph des Willens*), Alemania, 1934.

²⁵ CORRAL, José Luís. (Editor) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, 2005.

²⁶ VON KLAUSEWITZ, Op. cit. Pág. 31.



5

Imagen del campo de exterminio de Auschwitz

Los filósofos en Grecia envidiaban a los artistas porque se expresaban, filosofaban con imágenes, *Zeuxis pintó unas uvas...*²⁷ Por tanto la metodología es un fin, las imágenes son la verdadera propuesta y el documento resultante, constituye una hipótesis legible, que combinando imágenes de diferentes disciplinas quiere establecer conclusiones válidas. Trabajar sobre la crítica el análisis y la interpretación plástica es, no lo olvidemos, el “campo natural” de quien está formado en las Bellas Artes y no cabe duda de que la interpretación que se puede ofrecer desde esta formación es interesante.

La observación de las imágenes sin reparar en si provienen del cine, la pintura, la crónica histórica o la publicidad, nos aporta riqueza, en un mundo en el que las disciplinas han quedado como referencia del pasado y en el que multitud de canales nos transmiten el mundo convertido en cambalache, mezclado y complejo y sobre el cual se quiere aportar alguna luz. El imaginario es, la mayor parte de las veces, quién da carta de naturaleza a las imágenes y no al revés.

El origen de este estudio, la elección del tema atiende a varias razones.

La primera y más importante es precisamente el rechazo que (sólo aparentemente, se intentará demostrar que no es así) genera lo impopular y que ha dado pocas referencias, si bien algunas muy sólidas.

Quien fue mi primer director de tesis, mi maestro y mi amigo en la carrera, desgraciadamente fallecido, sostenía que existían “géneros malditos” en la pintura contemporánea como las flores y la pintura de caza y que esa maldición le llevaba a trabajar en ellos, dándoles su impulso, su visión personal, renovándolos, trabajando donde otros apartaban la mirada, haciendo de lo viejo, nuevo.

Ese espíritu impulsa este estudio, centrado en el deseo de mirar la pintura, el cine, la historia, el erotismo, la ilustración, el nazismo, la destrucción y la

²⁷ Nos referimos aquí al relato de Plinio de la competencia entre Zeuxis y Parrasio, en el cual Zeuxis pintó unas uvas tan realistas que los pájaros acudían a picotearlas. PLINIO, *Selección de Textos de Historia del Arte*, Edición de Visor, La Balsa de la Medusa, Pág. 93.

belleza y construir un discurso estético que pueda ser de alguna utilidad a quien por cualquier razón se acerque a él.

Sin embargo en esta tesis planteo una mirada estética, que, teniendo en cuenta los valores éticos, ofrezca un punto de vista renovado, libre de prejuicios y reúna distintas disciplinas que concurren sobre el tema de lo militar y la guerra. Conocer es la mejor ayuda para no errar; pensando que, al igual que el médico investiga la enfermedad, la guerra es la enfermedad de la paz. Un estudio sobre los elementos que conscientemente o de manera inconsciente han resultado fascinantes en lo relativo a la guerra nos hace mejores y más libres.

La estructura de la tesis

Esta tesis se divide en dos partes bien diferenciadas: una primera titulada *Estética de la guerra*, mostrará una perspectiva sobre la influencia de lo militar y de las guerras en la cultura visual, analizando ésta en varios apartados que se concretan en el índice. La segunda parte de este estudio, se centra en el examen de algunos conceptos estéticos muy concretos, que asociados a lo militar toman un especial significado. La selección de los mismos se ha hecho en base a su relevancia, discriminándose otros por no considerarlos generadores de cultura. Agrupados en esta parte pretenden formar un pequeño *Diccionario Razonado de términos*. El conocimiento de estos códigos es utilizado por artistas, diseñadores, cineastas..., y forma parte de un lenguaje común que el público reconoce y sobre el que nos detenemos en esta tesis.

- Primera parte: Estética de la guerra

En primer lugar, se ofrecerá una introducción que anticipará de forma general los contenidos del estudio y la perspectiva desde la que son tratados.

La estructura de los capítulos a continuación, tratando temas diferentes, mantendrá una serie de puntos comunes en tanto que analizarán la incidencia del tema estudiado en las artes, el cine, el cómic, el sexo, la moda o en los juguetes y objetos de colección. Desde un punto de vista multidisciplinar, se pretenderá ofrecer un panorama que, capítulo por capítulo, ponga de manifiesto la influencia de la estética militar en la cultura.

- La portada

El diseño de la portada, dentro de una tesis que analiza las imágenes, las relaciona entre sí y busca extraer conclusiones sobre un tema tan delicado como la guerra, no debería ser trivial, y su elección ha sido muy meditada. Realmente, si atendemos al título del estudio, LA ESTÉTICA MILITAR EN LA CULTURA VISUAL, podemos comprender que se trata de una imagen inocente, destinada al consumo infantil, pero que representa a un soldado (un mutilado) uniformado y armado con un fusil y una bayoneta. Se introduce así en la cultura visual una imagen que nada tendría de amable en una obra de Otto Dix, pero que la cultura ha transformado. Consumimos cultura y con ella consumimos guerra.

- Los capítulos

En esta primera unidad se ha deseado ofrecer una visión de cómo la guerra y lo militar están presentes en diversos campos de la cultura y de que manera han influido en las artes, la forma de crear, la arquitectura, la estética, el cine o las leyes, siempre desde un punto de vista de la construcción de la cultura visual. No se ha hecho el análisis sistemático por entender que existen estudios sobre las distintas artes o autores que cubren este campo, sino que se han buscado puntos en común a través de una mirada transversal que agrupara disciplinas en torno a una idea común. La selección de los temas desarrollados se ha hecho buscando un equilibrio entre tres aspectos: la carga estética y visual, la relación con lo militar, y el grado de pregnancia en la cultura popular.

-El primer capítulo versa sobre la arquitectura. Se ha elegido este tema en primer lugar por considerar que habitamos la arquitectura y que su historia, apenas percibida hoy, es la historia de la defensa. Rodeados de monumentos que antes fueron obras militares, percibimos el castillo y la muralla como algo bello, una herencia gótica o romántica. ¿Será bello algún día un bunker?

-El segundo capítulo analiza el camuflaje como fenómeno estético, que trasciende de su función militar, se asocia con la pintura del s. XX y termina convertido en tendencia y moda. “No hay nada tan cubista como esta guerra, que divide, más o menos limpiamente, a un buen hombre en varios trozos y los envía a los cuatro puntos cardinales”, dirá Léger a propósito de la Primera Guerra Mundial²⁸, “nosotros lo hemos inventado”²⁹, argumentó Picasso al contemplar en París los primeros carros blindados camuflados...

-El tercer capítulo es un recorrido por la iconografía y especialmente por la iconografía moderna: la Ciencia Ficción. Los patrones de creación de personajes usados en la antigüedad en la confección de héroes y mitos son válidos ahora y tanto la guerra como lo militar inspiran y han inspirado personajes de fantasía. Revisaremos sistemáticamente aquellos relacionados con lo militar que más presencia tienen o han tenido en la cultura visual actual.

-El cuarto capítulo nos acerca, principalmente desde el punto de vista de la estética del fascismo, al cine erótico y pornográfico. Analizamos la relación aparentemente contradictoria entre el dolor y el sufrimiento causado por el nazismo y las secuelas que ha dejado como películas eróticas y pornográficas. Las relaciones de sumisión y dominio son consecuencia de las guerras y aquellos estilos militares más estéticamente proclives a recordarnos la agresividad y la violencia se han cubierto de una carga erótica que tiene mucho que ver con el sadismo. Es el caso del nazismo y del lugar que ocupa en determinadas producciones cinematográficas. Se trata de la escenificación del poder y de la violencia.

²⁸ VVAA. *1914! La vanguardia y la gran guerra*, (Catálogo) Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2008.

²⁹ NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Pág. 48.

-El capítulo quinto analiza la influencia militar en la moda contemporánea y pretende encontrar el significado de determinadas tendencias que se han hecho eco de modas o estilos militares, principalmente entre los jóvenes, debido a la influencia de los medios de comunicación, las estrellas de la moda o el rock.

-El capítulo sexto hace un repaso por una de las formas más populares del arte: el cómic. Con sus raíces en el grabado como medio difusor de dibujos, el cómic ha tenido la guerra y lo militar como inspiración en muchos casos formando así parte de la cultura contemporánea.

-El séptimo capítulo es un recorrido por aquellas obras, principalmente pictóricas y cinematográficas que han retratado hechos consecuencia de las guerras y que aluden a alguna aplicación del derecho y de los códigos de valores que el uso y la costumbre han aplicado para mediar en los conflictos. La idea de la justicia está presente en la guerra y el arte siempre ha procurado pronunciarse, justificando o delatando.

-El octavo capítulo, considerando la importancia y el alcance de lo militar, es un análisis y descripción de cómo se recoge y considera el patrimonio a través del museo, en España. El re-enactment o reconstrucción es una relativamente nueva práctica, muy en relación con la divulgación del saber de los museos de hoy, y que pone en valor el patrimonio militar, ya sean muebles o inmuebles.

- La segunda parte: Diccionario/ Archivo

La confección del diccionario, archivo o compilación de términos responde a la necesidad de aplicar un criterio diferente para descifrar algunas ideas sobre lo militar y la guerra que no tendrían cabida en un estudio más sistemático, pero que, sin duda, ayudarán a comprender lo expresado en este. ¿La guerra es cultura?, ¿Es hermosa una mutilación?, ¿Qué es la *bella muerte*?, ¿Hay belleza en el horror?, ¿Es el negro el color de la guerra?, ¿Porqué Alemania? Veremos.

-El primer capítulo de este apartado pretende servir como preámbulo a otros de temática más concreta y arrojar luz sobre algunos aspectos que en si mismos no pertenecen necesariamente al lenguaje militar o se asocian con la guerra pero que en relación con estos adquieren un significado diferente, que explicamos. Bajo el título Elementos iconográficos característicos en la representación de la guerra englobamos conceptos como lo épico o el desnudo, o elementos como la sangre o el fuego.

-El segundo capítulo de este diccionario se centra en la visión que se ha tenido y se tiene sobre las heridas y las mutilaciones sufridas (o ganadas) en la guerra. La interpretación que las artes han hecho de la intervención sobre el cuerpo, como mutilación voluntaria o involuntaria, desde Otto Dix³⁰ a Orlán³¹,

³⁰Otto Dix, artista alemán (1891-1969), pintor expresionista característico por un estilo grotesco y agresivo. Representante de la "Nueva Objetividad" alemana.

los personajes reales o de ficción, como Millán Astray³² o Darth Vader³³ y la relación que la iconografía ha efectuado entre la mutilación física y la mutilación moral del individuo.

-El tercer apartado de este diccionario se centra en explicar y justificar el peso que iconográficamente tiene lo alemán en esta tesis. Alemania ha sido la nación emergente que ha estado involucrada en las dos guerras mundiales y cuyos crímenes la señalan aun hoy pasados más de sesenta años del conflicto. El cine, la historia y no en menor medida la pintura, se han hecho eco de esto y existe en el inconsciente colectivo un saber que identifica lo alemán con lo militar, con lo bélico y que justa o injustamente hace a Alemania sinónimo de guerra.

Como consecuencia de lo anterior, el cuarto capítulo de esta compilación desarrolla, analiza y explica los elementos y tópicos acerca de la estética nazi, buscando sus orígenes iconográficos y su influencia hoy en modas estilos, en el imaginario o en tribus urbanas.

-El quinto apartado analiza otros atuendos, que sin ser alemanes, también tienen un origen y un sentido militar, como pueden ser la casaca roja o el lazo amarillo.

-El sexto apartado es dedicado en exclusiva a observar una condecoración: la cruz de hierro, y su trascendencia en el cine, la moda, la política o el rock.

-En el capítulo séptimo se describe la importancia de las botas como parte del uniforme, aportando imágenes del cine, la literatura o el cartel político.

-El octavo capítulo establece una relación entre una prenda civil, el monóculo, y su carga cultural a la hora de ser asociado con lo alemán y con lo perverso, como herencia del personaje de Erich Von Stroheim³⁴ y de una tradición cinematográfica que se hizo eco de esto y perpetuó la imagen del villano *a la alemana*.

Las películas

Como complemento a esta tesis y haciendo de esta manera un énfasis especial en la importancia de lo que hemos acotado como cultura visual, se incluyen una selección de películas que según nuestro criterio constituyen un recorrido por todo tipo de guerras y de representaciones de lo militar y que han sido

³¹ Orlán es una artista del performance que usa su propio cuerpo y los procedimientos de la cirugía plástica para hacer lo que llama “carnal art”

³² Millán Astray General español (1879-1954) fundador y primer comandante de la Legión Española, famoso por sus muchas mutilaciones.

³³ Darth Vader, personaje central de la saga de George Lucas *Star Wars*. 1977-2002.

³⁴ Erich Von Stroheim, actor y director de cine austriaco, (1885-1957), estrella del cine mudo y posteriormente actor y director en EEUU. Caracterizó a malvados alemanes en el cine, como el comandante Rauffenstein o a un particular Rommel.

fuentes de este estudio. Con esto la tesis crece como documento en tanto que no sólo ofrece fotografías como ilustración sino que plantea un camino esencial por las distintas estéticas que el cine ha construido alrededor de lo bélico. Algunas de estas películas no son estrictamente “de guerra” pero sí construyen una imagen peculiar o se hacen eco de algún aspecto de lo que hemos llamado estética militar. La adición de un soporte digital en un estudio contemporáneo está totalmente justificada por la importancia que damos al cine y a las imágenes en esta tesis y se encuentra avalado por la praxis que numerosas instituciones llevan a cabo al incluir en publicaciones como catálogos museísticos de primer orden, este tipo de anexos documentales.

Las películas que incluimos en esta recopilación y que se presentan como un anexo son las siguientes:

1. *Star Wars, A New Hope*³⁵, (*La guerra de las Galaxias*) (George Lucas 1977, en su versión de la Edición Especial de 1997), por considerar que, siendo una pieza clave de la cultura popular occidental, y generadora de mitos y lenguajes modernos, tiene sus raíces estéticas en las iconografías tradicionales, medieval, japonesa, el western o la SGM, de la que es deudora y que por tanto es un ejemplo de cómo los clichés del pasado sirven para crear lenguajes nuevos basados en un conocimiento previo que el público conoce. Representa en este estudio a las guerras de ficción y la influencia de las estéticas militares.
2. *La noche de los generales*³⁶. Producción con un alto contenido estético y que aborda la guerra y el crimen desde un punto de vista policíaco, identificando el perfil psicológico del asesino con el del perturbado general Tanz y utilizando referencias a la pintura impresionista. La guerra vista desde un punto de vista criminal y policíaco.
3. *Un taxi a Tobruk*³⁷. Una poco conocida película que narra las vivencias de varios soldados de diferentes nacionalidades perdidos en el desierto del norte de África después de la batalla del Alamein, en la SGM. Es una de las producciones más tempranas en presentar las relaciones entre las personas por encima de los conflictos y en describir a los alemanes como seres humanos. El pacifismo como alegato anti-bélico.
4. *Cinco tumbas al Cairo*³⁸. Magnífico exponente del género bélico clásico; producción fantasiosa con un Erich Von Stroheim encarnando a un operístico Rommel sobre el que vuelca algunos de los tópicos que, sobre lo alemán, había creado el genial actor y director. La producción tradicional, fantasiosa y aventurera, sobre la guerra y lo militar.

³⁵ LUCAS, George., *La guerra de las galaxias. (Star Wars, A New Hope)*, Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.(version remasterizada de 1997)

³⁶ LITVAK, Anatole SPIEGEL, Sam. *La noche de los generales (The Night of the Generals)*, Columbia Pictures, GB, 1967.

³⁷ PATELLERIE, Denis de la, *Un taxi a Tobrouk (Un taxi pour Tobruk)*, Royal Films, Francia, España, 1960.

³⁸ WILDER, Billy., *Cinco Tumbas al Cairo, (Five Graves to Cairo)*, Paramount Pictures, USA, 1943.

5. *Top Secret*³⁹ es una comedia, que tiene como fondo una historia de espías y música rock en un país de la Europa del este durante la guerra fría, que, realmente, es caracterizada con todos los tópicos sobre el nazismo. Hasta donde conocemos es una de las pocas comedias que representan, aunque de una manera descafeinada, la Alemania nazi y explota todos los clichés visuales sobre Alemania, el militarismo y el nazismo.

6. *Los duelistas*⁴⁰, es una excelente película basada en una novela de Joseph Conrad, que narra las campañas de Napoleón a través de dos hombres, obligados a enfrentarse durante toda su vida en un duelo que jamás se resuelve. Las reglas del honor, el militarismo y la estética napoleónica son protagonistas en este filme.

7. *Cabaret*⁴¹ aporta la visión del musical a la época de la República de Weimar. El advenimiento del nazismo y la estética de la Nueva Objetividad alemana, de Otto Dix y de Grosz, a través de una magnífica fotografía.

8. *ILSA, la loba de las SS*.⁴² Mediocre producción, pero de gran importancia. Una de las más conocidas producciones erótico-pornográficas que tienen como sustento los crímenes nazis. Nazismo y sexo unidos: el cine es reflejo de tendencias sádicas y de consumo pornográfico.

9. *Zulú*⁴³. Clásico del cine que pinta la etapa colonial británica. Recrea los sucesos históricos que enfrentaron a británicos y zulúes en 1879. Superproducción de los años sesenta, que representa la resistencia británica en el Cañón de Rorke, en Zululandia. Exponente del cine épico y de los valores estéticos de la cultura militar.

10. *Campanadas a medianoche*⁴⁴. (*Falstaff*), Basado en un relato de Shakespeare, combina la imagen de la ciudad de Ávila y una historia de guerra en la edad media.

11. *El baile de los malditos*⁴⁵. Es una de las primeras películas que intentan trazar un perfil psicológico del nazi más allá del chiché del malvado y se compromete utilizando un icono sexual de la época: un Marlon Brando teñido de rubio, que recorre el camino desde el entusiasmo hasta la desesperación.

12. *El portero de noche*⁴⁶. Se trata de una película que analiza las secuelas de una mujer que ha sido interna en un campo de exterminio nazi y que ha sobrevivido. Dependencias patológicas y uniformes como forma de erotismo.

³⁹ ABRAHAMS, Regie Jim, *Top Secret*, Paramount Pictures, USA, 1984.

⁴⁰ SCOTT, Ridley., *Los Duelistas*, (*The Duelists*), USA, 1977.

⁴¹ FOOSE, Bob. *Cabaret*, Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.

⁴² EDMONS, Don. *Ilsa, la loba de las SS*. (*She wolf of the SS*), Aeteas Filmproduktions, Alemania- USA, 1974.

⁴³ ENDFIELD, Cy., *Amanecer Zulú*, (*Zulu*), Paramount Pictures, USA, 1964.

⁴⁴ WELLES, Orson. *Campanadas a medianoche*, (*Chimes at Midnight (Falstaff)*), International Films / Alpine Suiza-España, 1965.

⁴⁵ DMITRYCK, Edward. *El baile de los malditos*, (*Young Lions*), 20th CENTURY-FOX USA, 1956.

⁴⁶ CAVAN, Liliana. *Portero de noche*, (*Il portiere di notte*), Suabia Films, Italia, 1974.

13. *La lista de Schindler*⁴⁷. Gran producción y de importante repercusión. Es una obra ya clásica que muestra una visión del holocausto, con un punto de vista estético y emotivo.

14. *El gran dictador*⁴⁸. Chaplin dirige y protagoniza esta comprometida parodia de 1940, en la que utiliza sin pudor todos los clichés sobre el fascismo y sobre lo alemán.

15. *Ser o no ser*⁴⁹. El sarcasmo y la burla como defensa ante la brutalidad, con Shakespeare y el teatro como fondo en la Polonia ocupada de los primeros años de la SGM son las herramientas de las que se vale Lubitsch en su mordaz e ingeniosa comedia.

16. *Murieron con las botas puestas*⁵⁰. Es un ejemplo del cine épico de Hollywood. Un heroico y desdibujado Custer contribuye a forjar la historia de América. Es una muestra de cómo el cine construye un personaje al margen de la realidad.

17. *Barry Lyndon*⁵¹. La cuidadísima estética de las batallas del s. XVIII y una magnífica reconstrucción de ambientes son claves en esta gran obra de Kubrick. El Antiguo Régimen no es un periodo muy visitado por el cine, lo que hace esta película más interesante.

18. *Senderos de gloria*⁵². Una visión sobre las reglas de la guerra y una feroz crítica al militarismo, con algunas reminiscencias del caso Dreyfuss. Un relato afín al pacifismo, que sin embargo, constituye una magnífica película bélica.

19. *La gran evasión*⁵³. El cine épico encuentra en esta película uno de sus grandes momentos. En cualquier caso se muestra la guerra casi como un acontecimiento deportivo que, en el caso de los prisioneros ingleses, saca de ellos sus mejores virtudes, frente a unos carceleros alemanes, entre los que se cuida mucho de distinguir buenos y malos.

20. *La última carga*⁵⁴. Esta producción de los años setenta, rodea de glamour y de detalles históricos un relato cuya grandeza desmonta y convierte en lo que realmente fue: una innecesaria matanza y un grave error militar, convertido por la propaganda de la época, con los poemas de Tennysson en primer lugar, en una proeza y un sacrificio heroico.

⁴⁷ SPIELBERG, Steven. *La lista de Schindler*, (*Schindler's List*) Universal Pictures USA, 1993.

⁴⁸ CHAPLIN, Charles., *El gran dictador*, (*The Great Dictator*), United Artists, USA, 1940.

⁴⁹ LUBITSCH, Ernest. *Ser o no ser*, (*To be or not to be*). Romaine Film / Alexander Korda USA 1942.

⁵⁰ WALSH, Raoul. *Murieron con las botas puestas* (*They died with their boots on*), Warner Bros, USA.

⁵¹ KUBRICK, Stanley, *Barry Lyndon* Warner Bros, USA, 1975.

⁵² KUBRICK, Stanley. *Senderos de Gloria*, (*Paths of Glory*), , 1975, United Artist, USA, 1975.

⁵³ STURGES, John., *La gran evasión*, (*The Great Escape*) Metro Goldwing Mayer/ United Arist, USA, 1963.

⁵⁴ RICHARDSON, Tony. *La última carga* (*The Charge of the Light Brigade*), Metro Golwing Mayer, UK, 1968.

21. *Sin novedad en el frente*⁵⁵. Película antibélica que plasma los sentimientos, sensaciones y desilusiones de un grupo de jóvenes soldados que van a entrar en combate en la Primera Guerra Mundial.

Esta selección, como decimos no representa más que una pequeña aportación, un recorrido sobre como el cine ha entendido la guerra, como fondo de comedias, musicales dramas o documentales, aportando las películas como documentos visuales que completan este estudio.

La visión que aporta este desarrollo no pretende compendiar o catalogar toda la producción artística o cultural pero sí mostrar un recorrido, una visita guiada, con una clara intencionalidad, para ilustrar la influencia de lo militar en la cultura civil (y viceversa) y comprender el alcance de la cultura como transformadora del sentido de las ideas a través del tiempo y de cómo la función del arte es la de integrar la visión estética, aun por encima de las ideas éticas: “Lo bello es bueno y lo bueno es bello”.

⁵⁵ MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente*, (*All quiet at the western front*), Alemania, 1930.



- 1 –Ilustración.Cartel de la exposición celebrada en Madrid, en la sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid (*2 de Mayo, 1808-2008, Madrid, un Pueblo, una Nación*)
- 2 –Imágenes:
 - Fotograma de *Casablanca*. CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.
 - Imagen Publicitaria de Burberry, catálogo 2004-05.
 - Fotograma de *El tercer hombre*, REED, Carol. *The third man*, (*El tercer hombre*), London Films, UK, 1949.
 - Fotografía reportaje, -LASIERRA, Marta. “Desde la trinchera”, Dir. Empar Prieto, *Woman*.Grupo Z, nº 168, septiembre, 2006, Pág. 17.
- 3 –Imágenes:
 - Fotograma de *Desirée*. KOSTER, Henry. *Desirée*, Twenty Century Fox, USA, 1954.
 - Imagen publicitaria de Dolce Gabanna, catálogo 2006-07.
 - Portada de la revista *Rolling- Stone*, modelo de Versace, colección 2007-08
 - Fotografía reportaje, LASIERRA, Marta. “Desde la trinchera”, en *Woman*, (Dir. Empar Prieto), Grupo Z, nº 168, septiembre 2006, Pág. 15.
- 4 – Ilustración. CORRAL, José Luís. (Prólogo) “Esto es peor” y “Qué hai que hacer mas?” en *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, 2005.
- 5 –Imagen. Campo de Exterminio de Auschwitz. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *El ocaso de los dioses*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986. Pág. 35.

Y de esta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y el otro escuadrón, que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y mote de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura...

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*., Cáp. XVIII

Los acontecimientos militares, los conflictos y la guerra han sido objeto de tratamiento artístico desde las primeras manifestaciones culturales, no sólo en la pintura sino en todas las disciplinas. Objetos que veneramos como patrimonio cultural de la humanidad, son, en su origen, representaciones del conflicto, de acciones militares y estaban en su contexto cargadas de ideologías y plasmaban un pensamiento político.

Los frisos del Partenón, la *Columna Trajana*, las luchas de Lapitas y Centauros, en los frisos del Partenón el Saqueo de Jerusalén en el Arco de Tito, (por citar algunos ejemplos del mundo antiguo) admirados por todos, representan discursos políticos, batallas, victorias, humillaciones, que el tiempo ha diluido, dejando para el público general tan sólo su contenido estético. Pero hay que ser consciente del papel publicitador del arte, que en todas las épocas tiene la función de seducir, de gustar y que se vale de los mismos códigos, que funcionaban antes y funcionan ahora.



1

Relieves romanos; el *Saqueo de Jerusalén*, del Arco de Tito y una escena de la *Columna Trajana*.

De este modo el arte no sólo se ha ocupado de la guerra como hecho estético sino que ha atendido todas sus manifestaciones y consecuencias; las ha adornado, las ha embellecido y con ellas ha fascinado a lo largo de la historia.

En este sentido, no hay ninguna esperanza de cambio, se manejan los mismos códigos y casi podríamos decir que “todo está inventado” y que asistimos a una continua repetición de los mismos modelos, como vemos a continuación en imágenes de Rubens⁵⁶, Géricault⁵⁷ y el ilustrador Ralph Mc Quarre⁵⁸.



Tres interpretaciones no muy distintas de la misma figura, el jinete en corbetta, el dominio del furor: *San Jorge* de Rubens, el oficial de húsares de la guardia de Napoleón en Waterloo de Géricault e ilustración de Ralph Mc Quarre de Luke Skywalker para el storyboard de *El Imperio Contraataca*, de la serie *Star Wars* de George Lucas. Representan los mismos valores y los mismos modelos, que se han ido adaptando a cada momento de la historia; desde la caballería medieval al western, pasando por el romanticismo. Se repiten los mismos clichés, se crean los mismos mitos, en cierto modo, todo está inventado. (Incluso podemos decir que lo aprendido en la tradición, se fija en el diseño contemporáneo: la montura de Ciencia Ficción se ha diseñado para sostenerse sobre las patas traseras, de forma que siempre se muestra rampante; siempre es heroica y siempre representa, como en la tradición de los retratos ecuestres la imagen del jinete en corbetta; el triunfo de la majestad sobre cualquier circunstancia.

2

La cultura popular ha generado la estética militar a través del folklore de los pueblos que diseñaba los primeros atavíos, los signos, las armas y las joyas

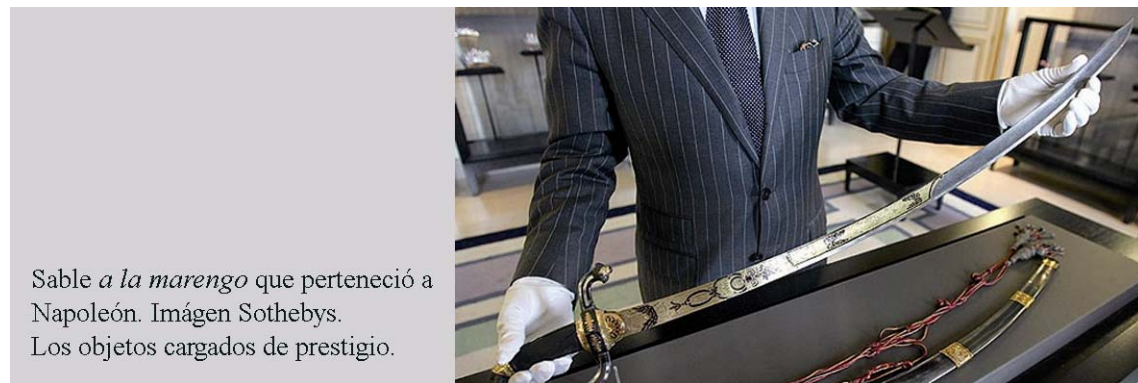
⁵⁶ Peter Paul Rubens (1577 - 1640) pintor flamenco, uno de los más destacados de la escuela flamenca del siglo XVII, y considerado como el representante más genuino y completo del estilo barroco. Su influencia fue enorme en la pintura europea, tanto por su amplísima producción como por la difusión de sus diseños mediante grabados. En la imagen se reproduce su obra *San Jorge y el dragón*, de 1606-7, en la actualidad en el Museo del Prado.

⁵⁷ Théodore Jean Louis Géricault, pintor romántico francés, 1791-1824, inició estudios de pintura con Carle Vernet, abandonando el estudio dos años después para ingresar en el taller de Guérin, donde se pone en contacto con Delacroix. A pesar de la escasa extensión de su obra, Géricault influyó enormemente sobre el movimiento romántico. En la imagen se reproduce su obra *Oficial de húsares ordenando una carga*, de 1812, en la actualidad en el Musée du Louvre.

⁵⁸ Ralph Mc Quarre. Ilustrador y diseñador estadounidense (1929), autor de numerosas obras para el cine entre las que destacan sus colaboraciones para *Galáctica*, *E.T.*, *Cocoon*, *Indiana Jones*, o *Jurassic Park*. En la imagen vemos un dibujo preparatorio para *El imperio contraataca* (Irvin Keshner- George Lucas 1980).

que se llevaban a los combates, con los intercambios culturales que inevitablemente se producen cuando un pueblo entra en contacto con otro, como invasor o como invadido, o con las influencias exóticas de los movimientos románticos. Después la tradición militar ha sido absorbida por las clases populares a través de innumerables influencias; la música, la literatura, la política, la propaganda o la publicidad, en definitiva, elementos todos ellos de la cultura.

En todos estos casos, el arte se ha preocupado de distinguir al combatiente, estableciendo una relación entre la lucha y la belleza. Desde las primeras manifestaciones artísticas que representan al guerrero, a las ordenanzas militares destinadas a organizar el aspecto de los soldados, para jerarquizarlos, o distinguirlos del enemigo, se ha representado al combatiente como un ser socialmente diferente, normalmente rodeado y caracterizado por objetos de prestigio.



Sable a la marengo que perteneció a Napoleón. Imágen Sothebys.
Los objetos cargados de prestigio.

3

En primer lugar, siguiendo la descripción que hace Gaston Bouthoul, en su *Tratado de Polemología*⁵⁹ nos referiremos al adorno del combatiente, esto es, la belleza del uniforme.

Los más bellos adornos creados por los hombres en todas las civilizaciones (...), se han hecho para el ornato del combatiente. En el equipo corriente hubo siempre metales preciosos, cimbras, plumas, cascos brillantes, tejidos de vivos colores, cueros repujados, cincelados, esmaltes, incrustaciones de pedrería, etc. Podemos añadir lujo de monturas, porte altanero, “señales externas de respeto”, etc. Todos estos rasgos contribuyen a que viva el guerrero en un ambiente de orgullo y superioridad. Brillante aureola y gloria pretérita presente y futura.

⁵⁹ BOTHOUL, Gaston. *Tratado de Polemología*, Ediciones Ejército, Madrid, 1984, Pág. 502.



Kabuto Haruta kawari. Los cascos samurais se hacían de formas caprichosas para distinguir a su portador en la batalla. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan.*

4

Todas las civilizaciones han dedicado sus artes y sus más hermosos adornos (al menos hasta la segunda guerra mundial) para embellecer la imagen del combatiente. Desde la belleza de las armaduras, que imitaban modas civiles, las vexiglia o banderas, condecoraciones, cascos con bellos remates, penachos (para identificar al líder en el campo de batalla, en un principio), vivos colores, pieles, pasamanería, filigranas en entorchados, arabescos, etc, han diferenciado al soldado del civil y nos han hablado de sus méritos y glorias, tanto más cuanto mayor es la pujanza militar de cada estado. En otros casos es una personalidad destacada la que crea en torno a sí un conjunto de caracteres que dan vida a lo que podríamos llamar un personaje militar. Es una mezcla de orgullo profesional y de un sentido de la propaganda que ha caracterizado a muchos caudillos militares, que ganaban así la lealtad de sus hombres y el temor de sus enemigos.



Algunos militares se han hecho famosos por una imagen sobreactuada. En la fotografía G. A. Custer.

5

Napoleón Bonaparte sostenía que el soldado debía aprender a amar su profesión, a sentir orgullo y que por esto, los uniformes *deben ser elegantes*. Lo mismo se puede referir al equipo del soldado y a su extensión clásica, la montura, convirtiéndose estas señas en signo de respeto y señal de pertenencia a un orden privilegiado. Como indica Bouthoul⁶⁰, esto es más que evidente, para cualquier visitante de un museo militar, pudiendo desarrollarse la idea del uniforme como exposición política o ideológica.

⁶⁰ BOTHOUL, Ibidem.

Estética del combate.

El combate tampoco queda al margen de la consideración estética. Pensemos en las reconstrucciones de batallas que nos ha proporcionado el arte, los bajorrelieves romanos, obras como *La batalla de San Romano*⁶¹, de Paolo Uccello⁶² o grandes pinturas como la que decoran la *Sala de las Batallas* del Monasterio de El Escorial⁶³ ⁶⁴. Los cuadros del Barón Gros⁶⁵ sobre las campañas de Napoleón o las también napoleónicas exaltaciones románticas de Gericault glorifican la guerra ofreciendo una visión heroica, numantina, de la “bella muerte”. Es la visión de militaristas como Von Moltke⁶⁶, propias del pensamiento decimonónico.

⁶¹ *La batalla de San Romano* o *La rota de san Romano* (*Battaglia di san Romano*) es un tríptico, obra del pintor italiano Paolo Uccello. Se considera que el tríptico fue ejecutado entre 1456 y 1460.

⁶² Paolo Di Dono, llamado Paolo Uccello, fue un pintor italiano n y m en Florencia (Italia) 1397- 1475. Paolo Uccello formó parte de los pintores del Quattrocento destacando, en la historia de la pintura, por su maestría en las nuevas reglas de la perspectiva.

⁶³ Es una interesante galería en la que abundan las pinturas murales relativas a la historia de España, a modo de sala didáctica y de prestigio para la realeza de un país con tradición bélica. Todo el lateral continuo de la sala se dedica a la batalla de Híguera, dada por Juan II ante los moros granadinos. Es importante porque no sólo refleja detalles de tácticas sino una excelente minuciosidad en el diseño de los trajes y armas. Un documento excelente para conocer la guerra del medievo final. También hay otras batallas, entre ellas una relativa a las Azores, relacionada con la entrada del reino de Portugal en la órbita de la Corona de Felipe II, y otra dedicada a la de San Quintín.

⁶⁴ BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*. Ediciones Universidad de Salamanca. España 1998

⁶⁵ GROS, Antoine-Jean (1771-1835), Pintor francés del movimiento neoclásico primero y luego más cercano al romanticismo con una profunda fuerza y expresividad dramática. Su maestro fue Jacques-Louis David. Es conocido por sus pinturas históricas en las que Napoleón aparece frecuentemente como protagonista.

⁶⁶ VON MOLTKE, Helmuth Karl Bernhard Graf (1800-1891) fue un mariscal alemán cuyo genio militar ayudó a convertir a Prusia en el Estado hegemónico en Alemania. Fue asignado al Estado Mayor prusiano en 1832 y enviado a Turquía en 1835, para ayudar en la modernización del ejército de ese país. Regresó a Prusia en 1839 y fue nombrado jefe del Estado Mayor del IV Cuerpo en 1858. Dirigió las operaciones de la Guerra de los Ducados contra Dinamarca (1863), la Guerra de las Siete Semanas (contra Austria en 1866) y la Guerra franco-prusiana (1870), de la cual surgió el Segundo Reich.. Publicó varios libros sobre temas militares en los que explicó sus estrategias. Falleció en Berlín en 1891.



6

Theodore Géricault, (1791- 1824): *Oficial de húsares ordenando una carga, o Húsar a la carga* en el cual el húsar parece que va a adentrarse en el mismo infierno y *Coracero herido apartándose de la línea de fuego* (1814), exaltación napoleónica en el romanticismo, si bien entre ambos existe un tratamiento diferente resultando más realista el primero y más idealizado el segundo, lo cual muestra también un reflejo de la visión del mundo napoleónico y su declive. En cuanto a lo formal, en el cuadro *Coracero herido*, cabría preguntarse cual es la herida que le aqueja; no existe en el lienzo evidencia de tal. En el romanticismo las mismas son sustituidas, en muchos casos, por intenciones. Musée du Louvre, Paris.

A estas ideologías de la guerra corresponden visiones artísticas idealizadas, no así en las medievales e incluso renacentistas, en las que las batallas aunque representadas esquemáticamente, no ahorran detalles en la descripción de los enfrentamientos, momento que coincide, como veremos en las imágenes, y en el desarrollo del texto en apartados como arte, guerra y derecho o en el dedicado a las mutilaciones.

A partir del Renacimiento, heridos y muertos desaparecen prácticamente de las telas, tapices y muros, resultando los cuadros de batallas como una representación teatral o un acontecimiento deportivo, al estilo de torneos o de la hípica gimnástica romana, en los que se prima la visión estratégica del monarca vencedor.



7

Fragmento: Ilustración procedente de la *Biblia Maciejowsky*,⁶⁷ representando una emboscada a los sitiadores de una fortaleza, Francia, ca.1250 *Arms and Armour of the Medieval Knight*.⁶⁸

Un buen ejemplo es la Sala de Batallas de El Escorial, decorada por artistas italianos para Felipe II, a la que nos referiremos en otras ocasiones y que ofrece una narración lineal, casi documental de la batalla de Higeruela, en la que, pese a poseer gran detalle en la descripción de armas equipos e incluso del entorno y la geografía con sus peculiaridades locales, prevalece el carácter narrativo del conjunto del combate frente a precisiones o anécdotas humanas, pese a haberlas.

Sala de Batallas del Monasterio del Escorial. La imagen representa el momento en el que las tropas de Felipe II rompieron las líneas de los franceses obligando a éstos a retirarse perseguidos por la *schwarzreiten*, la temible caballería alemana que vestía armadura negra y que completó la derrota de los franceses. Fabrizio Castello, El Escorial, en torno a finales del s XVI.

La composición es eminentemente descriptiva, recogiendo detalles documentales como el molino que aparece en primer término o el detallado dibujo de las formaciones prestando especial atención a los “jinetes negros”. El color negro juega un papel destacado por su simbolismo y en particular se establece una relación entre el negro y lo alemán que procede de la tradición de los caballeros teutónicos, cuyas vestiduras eran preferentemente negras.



8

⁶⁷ También se la conoce como Biblia de los Cruzados o Biblia de San Luis, ya que fue realizada para el rey Luis IX de Francia. Obra de devoción y de ejemplo caballeresco ya que narra los episodios bélicos del Antiguo Testamento con un delicado amor por el detalle y un marcadísimo interés por los acontecimientos bélicos, reflejando perfectamente las armas, las vestimentas y los modos de lucha de la caballería medieval de su época. La Biblia Maciejowsky se encuentra actualmente en la Pierpont Morgan Library de Nueva York.

⁶⁸ EDGE, David & PADDOCK, John Miles. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, London, 1992, Pág. 59.

Las obras barrocas representan grandes batallas buscando una imagen compositiva de grandes masas con un sentido coreográfico del que no estaba exenta la práctica militar de la época.

La manera de hacer la guerra en el s. XVIII llegó por sus procedimientos a un estancamiento táctico en el que las victorias y las derrotas se restringían a los movimientos de los cuadros de los ejércitos. Un estético ejemplo es la cinematográfica *Barry Lyndon*⁶⁹, de S. Kubrick.



En el cine, *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, (1975) reconstruye con gran sentido estético el estilo de las batallas del s. XVIII; colores fuertes y formaciones geométricas caracterizaban los campos de batalla de la época: La batalla como ballet.

9

Por fin, el período de mayor exaltación, el romanticismo, busca la belleza en las composiciones y el dramatismo sobreactuado de los intérpretes; la sangre aparece raras veces, al ser considerada de “mal gusto” y la muerte, las heridas y el dolor se representan con estéticas contorsiones de carácter fundamentalmente compositivo en los actores de la escena.

Podríamos decir más; el dolor, cuando aparece se convierte en un elemento casi coreográfico, es una parte de la construcción estética de la representación. El dolor se halla sujeto a las reglas de la representación y está en relación con el pensamiento moral dominante. El campo de batalla es más que nunca un escenario sometido a las leyes de la perspectiva, en el que las acciones, las masas y los ejércitos juegan un papel decorativo.

Este manierismo tiene sus raíces en el clasicismo, en el guerrero herido del friso del Partenón y posee su continuidad en las representaciones contemporáneas, del arte, de la publicidad o del cine, (en películas como *El Gatopardo*⁷⁰ en la que se muestra un soldado muerto en combate cuya postura ha sido cuidadosamente escogida para recordar una escultura y así representar el ideal romántico de la bella muerte).

⁶⁹ KUBRICK, Stanley, *Barry Lyndon* Warner Bros, USA, 1975.

⁷⁰ VISCONTI, Luchino. *El gatopardo*. Italia, 1963.

Ulpiano Checa, *El barranco de Waterloo* 1895, (Sociedad Nacional de Bellas Artes de París 1895) Museo Ulpiano Checa.



10

Antonio Monegal, en *Política y (Po) ética de las imágenes de guerra*⁷¹ interpreta y nos traslada las palabras de Margot Norris ¿Puede el arte superar su dificultad inherente para abordar lo violento, lo cruel y lo feo sin transformarlo en belleza, sin dotarlo de efectos estéticos, sin provocar placer, sin lograr la redención de lo que debería ser irredimible?⁷²

En el s. XIX el romanticismo pone en valor principios de individualidad, identidad nacional y pone de moda las actitudes arrebatadas. Esto tiene un reflejo inmediato en las manifestaciones artísticas, pues en parte proviene de ellas, y se producen fracturas entre el arte oficial de las academias neoclásicas y el de los movimientos románticos, y es en los temas bélicos o militares en los que se plasma con mayor vigor.

Tomemos comparativamente dos obras del s. XIX, de autores diferentes, como Francisco de Goya (1746-1828) y Alejo Vera (1834-1923). Si bien corresponden a estilos distintos, ambas representan una escena dentro de un combate y en ambos casos el acontecimiento es de capital importancia en la historia de nuestro país, pero su tratamiento es radicalmente distinto y nos pone ante dos concepciones de la guerra, la muerte y la belleza diferentes.

En una de estas interpretaciones del sentido de la guerra encontramos el excelente ejemplo de la obra de Goya. Cuadros como *La carga de los Mamelucos en la Puerta del Sol* (1814), reflejan crudamente la batalla entre la Guardia del Emperador y los sublevados madrileños, proporcionando una imagen dramática y dolorosa, pero de gran belleza plástica.

⁷¹ MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós Estética, Barcelona, 2007, Pág. 20.

⁷² NORRIS, Margot. *Writing War in Twenty Century*, Charlottesville, Pág.34, University Press of Virginia, 2000, Pág.34.

Comparando esta obra de Goya con el cuadro de Alejo Vera, *Numancia*⁷³, podemos entender perfectamente la mentalidad y la visión de la guerra tan diferente que uno y otro proponen.

En la pintura de Goya la imagen central describe el descabalgamiento y muerte de un mameluco de la Guardia del Emperador a manos de civiles madrileños. Sin ser Goya uno de esos pintores expertos en la representación del uniforme, (como Gross o Gericault, por citar algunos de los más sobresalientes) hace una descripción bastante cuidada del atuendo de los mamelucos (sin entrar en detalles precisos) así como del que parece ser un “dragón de la Emperatriz”, que se defiende con su sable, y su representación de la estética del majismo, es el mejor testimonio de lo que hoy consideramos moda “goyesca”. Sólo las monturas aparecen sin sus lujosos pertrechos, tan característicos de la moda imperial, pero en general la ambientación es notable, captando el entorno turbio, violento y rápido, con un criterio casi de boceto, con intención de crónica y pese a saber que el pintor no fue testigo directo de estos acontecimientos, sino que los componía basándose en testimonios y apuntes, podemos afirmar que la imagen es tremendamente verosímil.



La carga de los mamelucos,
de Goya, Museo Nacional del
Prado, Madrid.

11

La sangre se muestra sin reparos, y el mameluco es desmontado sin que haya en ello ningún honor, con la mirada perdida y el gesto desencajado, en una postura trágica, grotesca y nada heroica. A diferencia del común de las obras históricas en la que un sentido épico invade la escena, en los mamelucos es el terror, el pánico y una agresividad sin límites la que dibuja las muecas, en algunos casos bestiales de los actores de la escena. Ni siquiera obras como *La balsa de la medusa*, de Géricault, con un profundo estudio de la gestualidad y de la psicología eluden el tratamiento heroico de los personajes, pero sí lo hace Goya en esta terrible pintura, que perteneciendo formalmente a un

⁷³ *Numancia*, pintado por Alejo Vera en 1881, pertenece al Museo del Prado y se encuentra en depósito en la Diputación Provincial de Soria por OM desde 1963.

género épico, no lo es. Se trata de un cuadro en el que no hay épica, solo terror. No hay belleza en esta muerte, sin embargo sí la hay en la pintura.

Por terrible que sea la escena mostrada, por cruda y directa que sea la denuncia, el artista nunca deja, por su sentido estético, de crear una imagen correcta. El caballo blanco, bellamente representado en el centro de la composición, el potente color rojo de los pantalones del mameluco que, ya muerto, continúa siendo apuñalado, la línea compositiva que nos lleva de la curva de un sable a otro, de un cuchillo a otro, de una masa de color rojo a otra... Una imagen épica de una terrible matanza, una instantánea en la que los actores se saben rodeados, saben que van a morir y no hay atisbo de aquellas condiciones del género épico, no hay bella muerte ni actitudes heroicas, no hay determinación en la mirada, sino desesperación; tal vez la obra épica por excelencia de nuestra pintura carece de tal sentido.

En cualquier caso se refleja en la corriente internacional que podrían representar en el momento Goya y Géricault un cambio en la percepción del mundo a través de las guerras. Pese a las diferencias de edad y nacionalidad e incluso de estilo, tanto uno como otro asistieron al desmoronamiento de las estructuras políticas de sus respectivos países en la misma época. Janis Tomlinson explica en su artículo del Catálogo de la exposición *Goya en tiempos de guerra*⁷⁴ cómo ambos se enfrentaron a un nuevo orden mundial donde los monarcas y los héroes que en su momento habían conmemorado demostraron ser productos de la imaginación fácilmente reemplazables. Géricault, prosigue Tomlinson, había sido testigo de la desaparición del valor napoleónico que exhibían los *salons* que visitaba de joven; y desde 1808 los acontecimientos habían privado a Goya del patrocinio real. Ninguno pudo sospechar el cambio pero la fortuna de sus obras maestras de 1814 –*El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808* y *El coracero herido* de Géricault– muestran que ambos estaban a merced de las cambiantes corrientes políticas de la época.

Muy distinta es la caracterización de los contendientes en la obra maestra de Alejo Vera, de alguna manera similar en su composición y análisis de actitudes humanas a *La balsa de la Medusa*, ya citada aquí. El estudio geométrico de la representación domina el contenido del cuadro; las masas se distribuyen y agrupan formando triángulos y buscando puntos de fuga comunes con las masas arquitectónicas. La iluminación, absolutamente intelectual, acentúa el dramatismo de la escena, realzando el sentido trágico del episodio de Numancia. Según los historiadores de la época, el hambre y la peste marcaron las últimas fases del sitio, sin embargo, Alejo Vera representa un canon vigoroso y saludable, de pieles claras y luminosas; el atuendo es ficticio, togas y pieles en los numantinos y corazas segmentadas y cascos helénicos en los legionarios, quedando claro que el artista no busca crear un documento sino idealizar un acontecimiento.

⁷⁴ TOMLINSON, Janis. *Goya en tiempos de guerra*. Catálogo, VVAA. Museo del Prado, Madrid, 2008, Pág. 86.



Numancia (1881), de Alejo vera,
Museo Nacional del Prado, Madrid.

12

El carácter de gesta definitoria de la identidad nacional española, si queremos verlo así, está presente tanto en el recuerdo de Numancia como en los sucesos de Madrid, si bien la representación de una y otra reflejan una visión estética y política de la guerra totalmente opuesta.

En ambas existe un sentido de exaltación romántica del heroísmo, de los defensores de Numancia y de los valientes madrileños que se enfrentan a la caballería francesa, pero la visión de la guerra en uno y otro es diferente; no hay “bella muerte” en Goya y sí en Alejo Vera. En cualquier caso, se utilizan los medios del arte para crear una imagen bella; los artistas consideran que un acontecimiento terrible puede y debe ser contado por medios plásticos.

De un modo parecido Pablo R. Picasso (1881-1973), en el *Guernica*, (1937), (se inspira en un episodio de la Guerra Civil: el bombardeo que la Legión Cóndor efectuó en la población vasca) o en sus fusilamientos, de manera muy notoria, se hace eco de la manera de representar de Goya, ofreciendo un “fotograma”, una visión de múltiples escenas que convergen en una y que muestran el dolor del conflicto en la población civil. El dramatismo de la escena y la ausencia de valores heroicos no impiden que la de Picasso sea una obra maestra de gran belleza. Otros artistas en el s. XX han representado escenas de la guerra moderna, bombardeos, genocidios, usando elementos plásticos tradicionales o utilizando la emoción y el dolor para generar lenguajes nuevos.

Los recursos empleados por Picasso están más relacionados con los de Goya, que con los de Alejo Vera. El esquema, la pincelada cargada y suelta y el dinamismo caracterizan, salvando las distancias, la representación del momento efímero de los primeros, mientras que la concreción minuciosa del segundo está en función de la estaticidad y de una menor expresividad. Podemos afirmar, por tanto, que el realismo en la representación de la guerra no es necesariamente una cualidad de la eficacia de la expresión.



13

Picasso, *Guernica*, MNCARS, Madrid.

En una época como la actual en la que estamos acostumbrados a la contemplación de imágenes reales como las que nos dejó el holocausto, las estampas de Goya en sus desastres o en “los mamelucos” aportan un grado de ficción que va más allá de la realidad, que la superan creando un estado nuevo de comprensión. Sin duda, el sueño de la razón, en Goya, produce monstruos.

Por todo lo visto, sabemos que existe un aspecto estético en los combates que los hace “pintorescos y pintables”, que los asemeja a espectáculos; pensemos en la manera en la que el cine se ha preocupado de mejorar las escenas de contenido bélico hasta extremos de gran verosimilitud, siendo en ocasiones este medio el propio fin de la película. La película *Salvar al soldado Ryan*⁷⁵ tuvo una fuerte repercusión social, como la han tenido otras que han ofrecido una visión renovada de la SGM. Es un ejemplo que basa su fuerza y su novedad en una visión próxima al documental⁷⁶ de las escenas del desembarco de Normandía y de los combates en Francia en 1944, participando, por lo demás, de todos los tópicos del cine bélico y patriótico estadounidense, como las representaciones pictóricas o artísticas (de la guerra en general) de todos los tiempos han estado siempre cargadas de contenidos políticos.

⁷⁵SPIELBERG, Steven. *Saving Private Ryan*, Paramount Pictures, USA, 1998.

⁷⁶ La referencia a lo real se hace en este caso a través de la imitación de las imágenes tomadas durante el desembarco y que compensan su escasa calidad con la inmediatez de estas. La mala calidad del documental en cierto modo es una garantía de su veracidad. El fenómeno Youtube que brinda imágenes de baja definición a través de Internet, es hoy en día el mayor caudal de imágenes instantáneas y que son tenidas por auténticas.



Escena de combate en la película *Salvar al soldado Ryan*.

14

En esta ocasión el realismo cinematográfico se asemeja a ese realismo fotográfico de la pintura de guerra de tipo propagandístico, en la que la violencia es ensalzada como medio de conseguir la victoria de los justos. Películas como *Salvar al soldado Ryan* ofrecen una carga de violencia próxima al documental que nos acerca supuestamente a lo real, o que incluso supera a esto en crudeza y este elemento genera una morbosidad en el público, que pese a mostrar un rechazo aparente, consume estas imágenes que refuerzan una sensación, sin embargo, de sentirse vivo.

La razón ética, justifica la estética, es decir, de alguna manera no importa matar a “los otros” o matar si “se lo merecen” (por ser nazis, por ser alemanes, por ser bolcheviques, indios, amarillos, o simplemente por ser enemigos, el odio hacia “el otro” debe ser fomentado para enviar a los hombres a la guerra) y las manifestaciones estéticas de toda la historia han ensalzado y justificado los conflictos haciendo justa la guerra y como consecuencia bella.

Al pensar en la máxima de Wilde, “la vida imita al arte”, es fácil descubrir los mecanismos mediante los cuales los artistas han encontrado belleza en la representación del conflicto o como las artes han adornado lo militar. Se trata de un doble sentido según el cual el conflicto ha formado parte de la cultura y se ha ido cubriendo con los ropajes de la música, la danza, la literatura, la poesía y las artes, que lo han embellecido, lo han decorado. De la misma forma las artes se han interesado por la guerra y por lo relacionado con ella, encontrando que una batalla, un general victorioso o la muerte encontrada en el campo de batalla eran hechos estéticos dignos de ser representados y recordados.

Los conceptos estéticos se convierten en éticos de la mano de la belleza que les presta el arte: “lo bello es bueno y lo bueno es bello.” De esta manera la representación de una matanza pasa por gesta o acto heroico y el tiempo difumina el horror que nos proporciona el conocimiento del sufrimiento y de las muertes, para dejar las imágenes vacías de contenido o con valoraciones positivas.



La pintura de propaganda muestra el avance británico a través de las líneas alemanas en El Alamein. Esta ilustración publicita la victoria de los aliados, sin embargo, desde la perspectiva actual, es difícil no sentir compasión por el soldado alemán que se protege en el suelo. Pintura de Ivov Hele.

15

De acuerdo con la vertiente “artística” o al menos plástica del conflicto, Bouthoul⁷⁷ compara la guerra con la danza como “actividad estética colectiva”, justificando el parecido entre ambas acciones por la gran cantidad de danzas que numerosas culturas como la africana, griega u orientales mantienen de forma paralela al estado de guerra, y exceptúa la civilización romana de este tipo de danzas, si bien admite el desfile como una forma de “ballet a ritmo lento”.



16

Imagen de *El muro*, en primer lugar; el paso de la oca de los martillos. A continuación, no se podrían encontrar dos ideas mas diferentes, dos conceptos más alejados, dos cosmovisiones más opuestas, pero la Wehrmacht y Chuck Berry tienen en común “el paso de la oca”. El mítico rockero popularizo su *duckwalk* en los años 50 y ha sido imitado por otros artistas como Angus Young (AC/DC) o Pete Townshend (The Who).

Contrariamente a la afirmación que hace Bothoul con respecto a que “los romanos (eran) el único pueblo de la antigüedad clásica que no mezcló la

⁷⁷ BOTHOUL, G, *Tratado de...* Op. cit., Pág. 503.

danza con la guerra”, consideramos el desfile⁷⁸ como la ceremonia militar más próxima a la danza y con mayores connotaciones plásticas.

En 1982, Pik Floyd puso música en la Opera Rock de Allan Parker, *The Wall*, *El muro*, y utiliza también el paso de la oca para representar el totalitarismo, claramente caracterizado con una imagen nazi en la película. Los diferentes pasos que los soldados ejecutan, distintos y peculiares en cada tradición militar⁷⁹, son acompañados por la música de las bandas castrenses y ceremonias como los cambios de la guardia⁸⁰ congregan hoy en día a numeroso público ante los palacios reales y presidenciales de todo el mundo y constituyen una verdadera atracción turística, existiendo algunos ejércitos famosos por sus coros o ballets.

William Roberts, *Trooping the colour* 1958-9
Tate Gallery. Printed for the trustees of the Tate
Gallery.



17

La belleza plástica de las formaciones geométricas, se ha reflejado en todo tipo de coreografías y la unidad de grupos de hombres formando falanges encuentra un eco reciente y muy directo en el gusto de la parafernalia nazi, fascista y soviética por las concentraciones multitudinarias, los desfiles, las exhibiciones gimnásticas...y también ha sido satirizada por el cine, el cómic o por obras plásticas, como los dioramas con forma de esvástica de los hermanos Chapman⁸¹.

⁷⁸ Si bien los romanos marchaban y maniobraban en relativa formación, no marcaban el paso, esto sólo se hizo posible a partir del siglo XVIII cuando los gobiernos crearon amplias explanadas niveladas para el desfile. John Keegan, *Historia de la Guerra*, Pág. 409.

⁷⁹ El paso de la oca, alemán o la cadencia de la Legión Española o de los “Bersaglieri” italianos son algunos ejemplos de maneras de desfilarse esencialmente estéticas y relacionadas con la danza.

⁸⁰ Véase la obra *Trooping the colour* de William Roberts (1958-9) Tate Gallery, Londres, reproducida en este capítulo.

⁸¹ Hell, Hermanos Chapman, 1999, citado por Antonio Monegal en *Ética y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós Estética, Barcelona, 2007, Págs. 22 y 23.



18

Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (1934) e imagen de *Cabaret*, (Bob Fosse, 1972) satirizando el clásico paso de la oca alemán.

Si bien los regímenes autoritarios del s. XX, se han retratado a sí mismos con lenguajes plásticos realistas y nada abstractos, existe la paradoja de la asimilación del estado a una gran máquina y así, estilos derivados de la modernidad maquinista, han caracterizado la estética moderna de los movimientos fascistas, nazis o soviéticos. La estética de la Bauhaus, paradigma del buen hacer gráfico, y cerrada por los propios nazis, fue un modelo al que estos tuvieron que volver por exigencias de efectividad de la propaganda moderna.

La directora de cine alemana Leni Riefenstahl, reflejó, en 1934, en *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*), la aplastante visión de la maquinaria nazi, en el documental sobre las concentraciones multitudinarias de Nuremberg. Leni Riefenstahl, a través de la visión estética, aportó la visión ética de una arquitectura hecha con luces y personas. Es la manifestación del individuo-masa, la sustitución de la persona como elemento por el bloque, como elemento coreográfico y compositivo.

El individuo, completamente entregado, es la expresión de un ideal funcional, de una sociedad completamente organizada, sin libertad, cuyo único escape según Bouthoul, es la guerra.

Por otra parte, *El triunfo de la voluntad* continúa con la tradición de la pintura épica, inspirada en actos teatrales, que sustituye al acontecimiento en sí. No tenemos otra imagen de la rendición de Breda que la de Velázquez y aunque sabemos que no fue así; es nuestro documento. Con *El triunfo de la voluntad* la historia se vuelve teatro pues la realidad es diseñada para ser filmada, el documento no solamente es un registro de la realidad, afirma Susan Sontag⁸², sino que es la razón de que la realidad se haya producido y que debe, a la postre, reemplazarla. La estética -y no cualquier estética sino la estética militar-, la belleza del soldado y de ser soldado sirven al motivo propagandístico. La última defensa de Leni Riefenstahl radica en la apreciación de la belleza por encima de cualquier otra consideración. Esta idea sirvió a Hitler y también sirvió para exculparla. La utopía de lo bello y lo bueno.

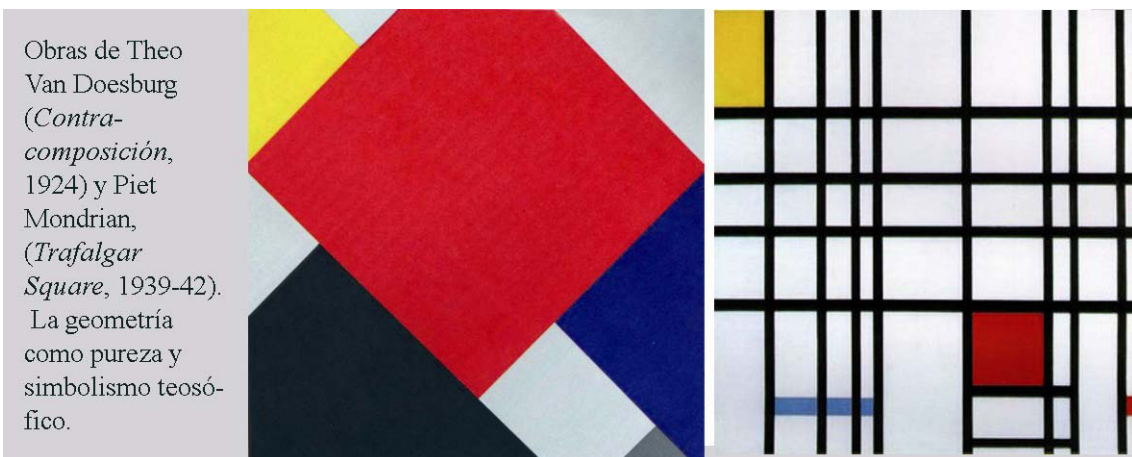
⁸² SONTAG, Susan . *Bajo el signo de Saturno*, Contemporánea, Barcelona 2007, Págs. 91- 92.



19

Dos instantáneas de *El triunfo de la voluntad*; simetría y geometrización constituyen dos características políticas del régimen nazi.

Una utopía social que funciona con la precisión de un hormiguero o una colmena. La geometría como paradigma social, en aparente y absurda armonía con los ideales neoplasticistas y teosóficos en un nuevo orden que constituye al nuevo sujeto.



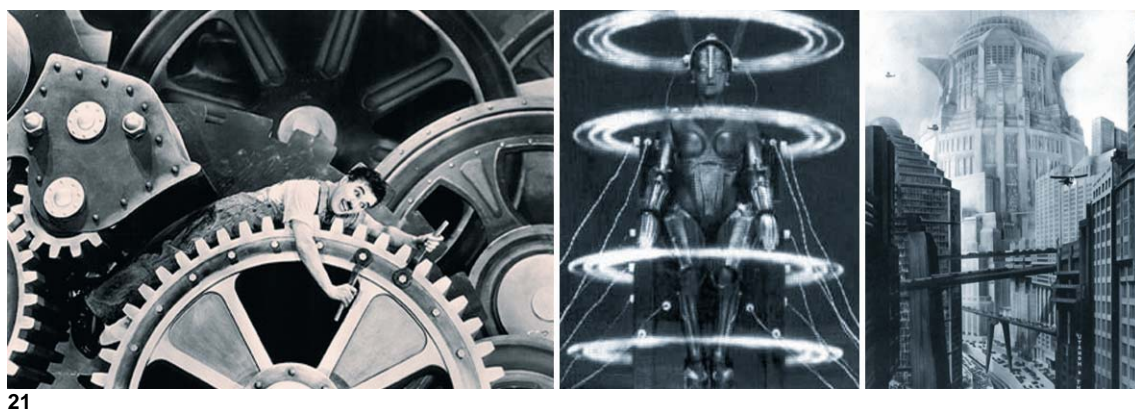
20

La geometría es, en el caso de las fotografías de Leni Riefenstahl, mucho más que una propuesta de orden espiritual; es un ejemplo de disciplina ciega, de obediencia al artífice, Hitler, quien observa como un dios el modelo que ha creado.

En la era de la máquina, como hemos apuntado, el Führer es la máquina suprema, el director del ballet, el mecanismo arrollador del poder.

Las relaciones de dominio o esclavitud adoptan en el fascismo una forma de entrega a un Mesías muy características. El apiñamiento, el desfile, la conversión de las personas en cosas, que reproducen y ejecutan movimientos con la precisión de una máquina en la que el número es un factor importante.

La expresión geométrica y maquinista como amenaza, como símbolo de un régimen deshumanizado, encuentra ejemplos en filmes como *Tiempos modernos*⁸³ o *Metrópolis*⁸⁴ en los que tanto Chaplin (1889-1977) como Lang (1890-1976) sitúan el progreso, la vida urbana y la industria como devoradoras del ser humano.



21

Chaplin, como Charlot en *Tiempos Modernos* e imágenes de *Metrópolis*, de Fritz Lang.

Pero no solamente las paradas militares poseen este carácter geométrico como expresión de una ideología; las legiones romanas actuaban en formaciones cerradas porque constituía una ventaja estratégica contra los pueblos que combatían en hordas; o los “tercios viejos” españoles que conocieron su edad de oro dado que formaban unidades inexpugnables, gracias a sus concentraciones cerradas de largas picas.

⁸³ CHAPLIN, Charles. *Tiempos modernos*, (*Modern Times*), United Artists, USA, 1936.

⁸⁴ LANG, Fritz. *Metropolis*. UFA, Alemania, 1927.

En general, el combate organizado ha sido una clave estratégica sobre el individualismo. La efectividad de un diseño, lo hace bueno y por tanto bello. Esta es una máxima que se puede aplicar también en el área que nos ocupa.

En la edad moderna, las ceremonias militares tomaron un aspecto particularmente estético y las batallas del “Antiguo Régimen” se preparaban como coreografías de cuadros de hombres, líneas de batalla y todo un riguroso protocolo en las que las banderas y los colores de los uniformes tenían un papel predominante.

En *La rendición de Breda*, de Velázquez (1599-1666), éste hace un referente de estudio a las disposiciones geométricas de las batallas. El último plano, un trabajo claramente de estudio inspirado escenográficamente⁸⁵, representa el asedio y el orden de batalla, colocando grupos de hombres en formación que contextualizan la escena, casi galante y propagandística, que protagonizan el General Espínola y Nassau.⁸⁶

La rendición de Breda (1634-35), Velázquez, Museo del Prado, Madrid. El fondo es un trabajo de estudio que recoge el despliegue de las fuerzas en la batalla.



22

Evidentemente, como decimos al referirnos a la efectividad del diseño, no sólo debemos esta geometrización del campo de batalla a un gusto estético, las técnicas militares de cada época imponen sus soluciones. Esto es así por las características de los ejércitos y el alcance de las armas de cada momento, que marcaban las distancias de combate y que fueron variando con los progresos de la tecnología militar.

La posibilidad de concentración de fuego y de coordinación de números significativos de hombres supuso el fin del dominio de los campos de batalla

⁸⁵ *El sitio de Breda*, es la obra de Pedro Calderón, cuyo final inspira a Velázquez la composición de *La rendición de Breda*.

⁸⁶ Esta visión amable y estética, obra maestra de la propaganda política contrasta con la visión de la guerra que un año antes había dado Callot en la serie de grabados *Les Miseres et les Malheurs de la Guerre* y con la que ofrecerá Goya en el s. XIX con los *Desastres*, en los que a pesar de oponerse a la visión épica de la guerra, estarán concebidos como un espectáculo estético.

por parte del caballero, que operaba individualmente, del mismo modo que la aparición de la ametralladora marcó el fin de la hegemonía de la caballería desde el momento en que, en 1916 “un soldado vábaro armado con una ametralladora *spandau* podía desmontar a todo un regimiento, casi a placer”⁸⁷.

La invención de la ametralladora supone la posibilidad de abatir a un gran número de adversarios casi sin esfuerzo, eliminando el factor del combate personal, del duelo o de la confrontación y ha sido particularmente reproducido en el cine en el que las grandes cantidades de alemanes o japoneses abatidos por las ametralladoras⁸⁸ constituyen una especie de ballet macabro que en ningún momento se pretende disimular. La ametralladora aporta el sentido moderno de la cadena de montaje a la muerte; una muerte “en serie”, sin odio, casi podríamos decir que mata asépticamente.

De hecho, como un sable ricamente ornamentado, la ametralladora ha encontrado también su hueco en el arte y ha sido representada, como un objeto popular y cercano o lujoso y deseable. ¿Podemos incluir la ametralladora como artefacto cultural?



TAKKA TAKKA, 1962, de Roy Litchestein

La ametralladora como objeto de atención artística: *Gold machine gun* del artista japonés Koji Shimizu, 2005. (Satén y poliéster 1x 43x 6, 2003),



Como objeto kitsch, un fusil de asalto tipo AK Dragunov de oro que fue propiedad de Saddam Hussein es exhibido por un soldado norteamericano.

⁸⁷KEEGAN, John. *Waffen SS, Los soldados del asfalto*, San Martín, “Historia del siglo de la violencia”. Armas, nº 15. Madrid 1979, Pág 151.

⁸⁸ Películas como *Los violentos de Kelly* (1970) u *Objetivo Birmania* (1945) constituyen un verdadero fluir de alemanes y japoneses que van a morir ante ametralladoras a las que jamás se les acaban las balas.

La edad contemporánea y la aplicación de la tecnología a la guerra han relegado los conceptos plásticos a recuerdos románticos de connotaciones políticas, la mayoría de las veces. La guerra moderna parece avergonzarse de sus procedimientos y se tiende a una total “higiene” en los medios, de manera que el combate se elimina y la guerra queda reducida en sus formas a una actividad administrativa de oficina, de imágenes de baja resolución, de *You Tube* de y *reality show* y cuya única señal visible es la destrucción y los ejércitos de ocupación.

Sin embargo, tanta capacidad expresiva posee la famosa fotografía de los marines americanos colocando la bandera en Iwo Jima, como la del blindado derribando la estatua de Saddam Hussein en Bagdad, en la guerra de Irak, sesenta años después.



24

Los símbolos, de gran contenido estético, siguen estando presentes en la guerra, al fin y al cabo.

La explotación mediática de las imágenes de guerra tiene en esta de Iwo Jima un importante referente. La fotografía de los soldados americanos levantando la bandera en el monte Suribachi, tomada por Joe Rosenthal el 23 de febrero de 1945, no recoge la primera bandera que se levantó, sino la segunda, en sustitución de otra más pequeña que se había plantado antes de llegar este a la cima y que luego se retiró para guardarla como recuerdo. Estamos pues ante una imagen preparada para transmitir un contenido político, cuya pervivencia sólo se asegura en tanto sea tomada por real. Otras imágenes fueron tomadas inspiradas por esta, como la de los soldados rusos en el Reichstag, o el derribo cinematografiado de la estatua de Saddam Hussein. Como en la pintura, la fotografía de guerra no busca lo real: lo crea.



- 1 –Imágenes, Relieves romanos; el *Saqueo de Jerusalén*, del Arco de Tito y escena de la Columna Trajana. [http:// pedrocolmenero.googlepages.com/imag-art-t04-arcotito02](http://pedrocolmenero.googlepages.com/imag-art-t04-arcotito02)
- 2- Imágenes:
 - RUBENS, Peter Paul. *San Jorge y el dragón*, 1606-7, Museo Nacional del Prado, Madrid.
 - GÉRICAUT, Theodore. *Oficial de húsares ordenando una carga*, 1812, Musée du Louvre, París.
 - Mc QUARRE, Ralph. *Luke and Tauntaun*, Call, Deborah, (Edit) “The art of Star Wars, Episode V, The Empire Strikes Back”, Titán Books 1997, Págs 16-17.
- 3 –Imagen, Sable a la Marengo, Subastas Sotheby’s. <http://www.sothebys.com>
- 4 -Imagen. BOTTOMLEY, Ian & HOPSON, Andrew. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*, Crescent Books, New Jersey, 1988, Pág 103.
- 5 –Imagen. George A. Custer. KATZ, Mark. *Custer in Photographs*, Yo-Mark Production Co, 1st edition , USA, 1985.
- 6 – Ilustraciones. GÉRICAUT, Théodore. *Oficial de húsares ordenando una carga*, 1812, y *Coracero herido apartándose de la línea de fuego*, 1814, Musée du Louvre, París.
- 7 – Ilustración. Biblia Maciejowsky, ca 1250. EDGE, David & MILES PADDOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992.
- 8 – Ilustración. Fabricio Castello, *La batalla de San Quintín*, ca.1525. BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, Pág 28.
- 9 – Fotograma. KUBRICK, Stanley, *Barry Lyndon*, Warner Bross, USA, 1975.
- 10 – Ilustración. CHECA, Ulpiano. *El barranco de Waterloo*, 1895, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja, Madrid.
- 11 – Ilustración. GOYA, Francisco. *La carga de los mamelucos*, 1814, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 12 – Ilustración. VERA, Alejo. *Numancia*, 1881, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Depósito en Diputación de Soria)
- 13 – Ilustración. RUIZ, Pablo. (Picasso). *Guernica*, 1937, MNCARS, Madrid.

14 – Fotograma. SPIELBERG, Steven. *Saving Private Ryan*, (*Salvar al soldado Ryan*) Paramount Pictures, USA, 1998.

15 – Ilustración. HELE, Ivov. *Enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre alemanes y australianos durante la batalla del Alamein*. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Las batallas del hielo y del sol*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág 113.

16 – Imágenes:

- PARKER, Allan. *The Wall*, *El muro*, 1982.
- Imagen Signal. *Signal*, ed, española, copyright by deutscher Verlag Belín, 1943.
- Chuck Berry. *Historia del Rock*. Promotora de Informaciones SA, Madrid, 1986.

17 – Ilustración. ROBERTS, William. *Trooping the colour*, 1958-9, Tate Gallery, Londres.

18 – Imágenes:

- RIEFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens*, (*El triunfo de la voluntad*), Alemania, 1934.
- FOOSE, Bob. *Cabaret*, Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.

19 – Imágenes. RIEFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens*, (*El triunfo de la voluntad*), Alemania, 1934.

20 – Ilustraciones.

- VAN DOESBURG, Theo. *Simultaneous Counter-Composition V*, 1924, Museum of Modern Art, New York.
- MONDRIAN, Pieter Cornelis. *Trafalgar Square*, 1939- 42, Museum of Modern Art, New York.

21 – Fotogramas:

- CHAPLIN, Charles, *Modern Times*, *Tiempos Modernos*, United Artists USA, 1936.
- LANG, Fritz. *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927.

22 – Ilustración. VELÁZQUEZ, Diego. *La rendición de Breda*, 1634- 35, Museo Nacional del Prado, Madrid.

23 – Imágenes:

- LICHESTEIN, Roy. *TAKKA TAKKA*, 1962, Ludwig Museum, Köln.
- SHIMIZU, Koji. *Gold Machine Gun*, 2005, Jessica Murray Projects, Brooklyn.
- [www. news.bbc.co.uk](http://www.news.bbc.co.uk)

24 – Imágenes:

- ROSENTHAL, Joe. *Monte Suribachi*, 1945. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, Holocausto atómico, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.
- www.famouspictures.org



1.1. Introducción

La defensa nace como necesidad arquitectónica desde el momento en el cual el hombre se hace sedentario. Una cueva de difícil acceso o un emplazamiento remoto son los primeros signos de una cultura que comienza a organizarse bajo un liderazgo y que contempla la necesidad de la defensa o la posibilidad del ataque. La vivienda tradicional comienza como solución a los problemas de protección de las inclemencias pero pronto se plantea la necesidad de protegerse de agresiones externas, ya de semejantes o de bestias.

El perfeccionamiento de las primeras armas conlleva el concepto de agresión y defensa como actividades más o menos organizadas y con ello las primeras medidas en construcción de recintos protegidos. La guerra empieza a diferenciarse en la arquitectura.



La guerra encuentra una excelente escenografía en esta central de electricidad en la Unión Soviética durante la SGM. A ambos lados de las torres que flanquean la entrada se han añadido sendas estructuras imitando las orugas de un gigantesco carro de combate. Así el trabajador de la central tiene presente que su esfuerzo y su productividad son también un arma. Este tipo de recursos propagandísticos fueron muy empleados por los soviéticos.

1

Por tanto, ya la edad del bronce se ve caracterizada por el empleo de dicho material en la fabricación de útiles y armas, por el desarrollo de la agricultura y el comercio y por la agudización de las diferencias sociales, que permiten hablar de una auténtica jerarquización social y por tanto, como decíamos, de una jefatura, elemento organizador imprescindible como caracterizador de una civilización⁸⁹.

Otro de los aspectos que definen esta etapa es la aparición de una arquitectura defensiva que se materializará en la generalización de los poblados fortificados, que ya se habían manifestado en el milenio anterior, pero que se extenderá en Europa durante la edad del bronce. De esta época son la mayor

⁸⁹CARRETERO, S. *La guerra en...* Op. cit. Págs. 123-24.

parte de yacimientos que perviven y por tanto el nacimiento de lo que podríamos llamar arquitectura militar, es decir el establecimiento de medidas constructivas para proteger un poblado. Estos comienzan principalmente con la elección de un emplazamiento privilegiado -un cerro o altozano- y con la fortificación de este, mediante una muralla circundante, un foso y algún dispositivo que permita cerrar el conjunto en caso de ataque.

Karl von Clausewitz, (1780-1831), dedica en *De la guerra*⁹⁰ sendos capítulos a las fortificaciones, en particular al campamento (libro quinto, capítulo noveno) y a la fortaleza (libro sexto, capítulo décimo), detallando los orígenes, naturaleza de los campamentos de invierno y verano y características, principalmente estratégicas y tácticas en cuanto a su asedio y defensa.

Mostraremos a continuación algunos modelos que pueden ser tenidos como referentes en el desarrollo de la arquitectura militar, no con el fin de establecer un conocimiento definitivo sobre el tema sino más bien de ofrecer un panorama general y encontrar lugares comunes en el conocimiento sobre la arquitectura militar y qué clase de influencia tiene en la cultura.

Nos detendremos en varios modelos que, de un modo u otro, a través de la historia, del paisaje, del cine o de los cuentos, están presentes en nuestra cultura. Haremos un breve análisis formal y plástico para valorar su importancia como imagen y las connotaciones que a raíz de él se establecen.

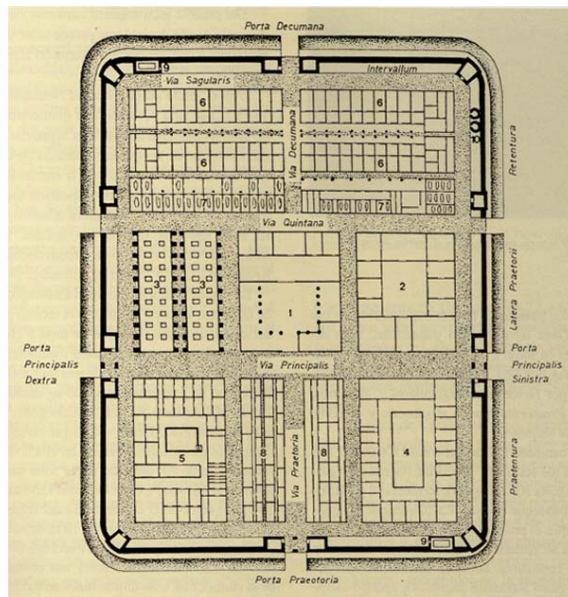
Estos son: El **campamento romano**, contemplado y descrito a través del conocimiento histórico, por los muchos restos arqueológicos que existen, o por las reconstrucciones históricas, por ser la raíz de algunas de nuestras ciudades o incluso por la cultura popular, el cine o los tebeos. El **castillo**, que tal vez sea la imagen más clásica de la arquitectura como defensa y como arte y que puebla el paisaje de forma especial en España. La **fortaleza renacentista**, como aplicación de los principios de Vitrubio, humanistas y al mismo tiempo supeditados a la evolución de la tecnología militar. El **fuerte del lejano oeste americano**, una imagen del cine, de la cultura del s XX que ya es universal y por tanto pertenece a todos. El **bunker**, nueva forma del castillo, hoy en muchos casos moles abandonadas que se debaten entre el patrimonio y la ruina, y cuyo valor empieza a ponerse de actualidad. Y por último una visión sobre la **arquitectura militar de fantasía** en el cine, que nos permite arrojar una mirada sobre la creación en la arquitectura y el significado de las formas.

1.2. El campamento fortificado romano

Si bien no es la primera fortificación militar, sí posee un significado verdaderamente intemporal y moderno, al relacionarse con un ejército móvil y al haber dejado importantes huellas en la historia, en nuestras ciudades, el arte y el conocimiento popular⁹¹.

⁹⁰ KLAUSEWITZ, Karl Von. *De la guerra, (Vom kriege)*. La Esfera de los Libros. Madrid, 2005, Págs. 298-99 y 399-408.

⁹¹ CARRETERO, S. *La guerra en....* Op. cit. Págs. 333-345.



2

Imágenes: maqueta de un campamento romano, perteneciente a la exposición *La guerra en la antigüedad* (Ministerio de Defensa, Madrid 1997), reconstrucción histórica de un campamento perteneciente al grupo de re-enactment Ermine Street Guard, una de las más famosas *Reenactment Societies* de Inglaterra, y que se encuentra en la actualidad en las afueras de Londres. A la derecha, planta de un campamento de la época imperial.

Se define el campamento como un recinto fortificado que sirve para albergar un contingente de tropas, ya sea durante un corto periodo de tiempo o de forma estable.

En el imperio romano no había, según Santiago Carretero Vaquero⁹², una uniformidad en el diseño del campamento, si bien existe una idea genérica y unos postulados a seguir en la construcción de dichos recintos. Sin embargo, la extensión del imperio generaba diferentes necesidades, disponía de distintos recursos, las unidades ofrecían diferentes organizaciones internas y todo esto hacía que, en la práctica, no hubiera dos campamentos iguales.

Existen numerosas alusiones a asentamientos castrenses. Polibio, Higinio, Vetegio, César o Vitrubio aportan importantes datos para el conocimiento de las técnicas de construcción de fortificaciones, no sólo en lo que se refiere a lo militar sino en obras históricas, tratados de arquitectura...etc

Gracias a estos datos, ampliamente contrastados por la arqueología, podemos conocer las características del campamento romano. Sabemos que la forma exterior predominante es el rectángulo, si bien en algunos casos tienden al cuadrado. Del mismo modo, existe una evolución en el diseño de campamentos desde el periodo republicano hasta el imperial. En la época republicana el campamento es más heterodoxo, se adapta al terreno y adopta plantas irregulares, *castra necessaria* – debido a una topografía desigual,

⁹² Ibídem., Pág. 333.

castra lunata- forma de creciente lunar-, *castra semicircularia*- asentado sobre la curva de un río o la confluencia de dos-, *castra tumultuaria* –en un promontorio del terreno-, aunque tienden, por lo general, a la forma cuadrada; mientras que en la época imperial se extiende el modelo de campamento rectangular y con esquinas redondeadas.

Asalto bárbaro a un campamento romano, detalle de la Columna Trajana (reconstrucción hipotética del color), Catálogo de la exposición La guerra en la antigüedad, (Una aproximación a los ejércitos en Hispania) Ministerio de Defensa, 1997



3

También se conoce una evolución en los materiales utilizándose en un principio la madera para los campamentos temporales y pasando después al uso de la piedra para fortalezas más estables. Los campamentos fronterizos son los que han aportado la mayor parte de los datos arqueológicos. Estos campamentos constituían la defensa del Imperio frente a las incursiones de los pueblos bárbaros. En estos lugares Roma incrementa enormemente su presencia militar, los campamentos y la infraestructura con el fin de prevenir enfrentamientos bélicos. La especialización de las tropas acantonadas en un campamento determinaba su forma e instalaciones en función de las necesidades de estas, existiendo diversos tipos de campamento, según las características de la unidad militar.

1.2.1. Partes del campamento

El elemento externo que primero nos encontramos es el foso exterior, que rodea la empalizada o *fossae*. Consiste en una o varias zanjas perimetrales que pueden ser de diferentes tipos: simples como la *fossa fastigata* –en forma de V– o la fossa Púnica –con uno de los lados prácticamente vertical–; y compuesta, como la que presenta forma de W o la sucesión de varias trincheras.

La defensa propiamente dicha es la muralla o la empalizada que, dependiendo de la época, lugar o disponibilidad estaba construida de diversos materiales como madera, césped, tierra, piedra, una combinación de materiales o por el sistema *emplecton*, técnica consistente en dos muros paralelos con un relleno de hormigón u *opus caementicium*.

Es bastante frecuente también la existencia de un terraplén en la parte interna de la muralla, realizado en diversos materiales y que tiene por objeto reforzar la misma.

La muralla cuenta además con puertas de acceso, con una serie de defensas y refuerzos y que a partir de la construcción de los campamentos en piedra serán sustituidos por torres que contienen cuerpos de guardia y que flanquean las dos, cuatro o seis puertas principales, de vano simple o doble.



4

En las imágenes, puerta principal y posterior de una fortaleza romana en Inglaterra.
(Reconstrucción histórica Ermine Street Guard)

De igual forma, se sitúan torres con planta cuadrada o trapezoidal a lo largo del lienzo de la muralla, a intervalos regulares y rematando las esquinas, más vulnerables.

En el interior del campamento se dejaba un espacio libre entre las murallas y las edificaciones, con el fin de alejar éstas del alcance de los proyectiles enemigos, y de facilitar el acceso de la guarnición a la muralla en caso de ataque; eran el *intervallum* y la *vía Sagularis*.

La distribución interna del campamento se articula en torno a tres o cuatro vías principales a través de las cuales se produce una organización ortogonal, de tal forma que en los espacios creados por el cruce de estas vías se erigirán todos los edificios. De este modo, de norte a sur, la *Vía Decúmana* y la *Vía Praetoria* dividen el recinto en dos mitades iguales, mientras que de este a oeste la *Vía Principalis* y, de forma usual, la *Vía Quintana*, crean tres espacios en sentido perpendicular. La trama viaria se completa con calles secundarias paralelas o perpendiculares a estas.

Esta división crea tres zonas diferenciadas: la *Retentura*, entre la *Porta Decúmana* y la *Vía Principalis*, los *Latera Praetorii*, o zona central donde se sitúan los edificios más importantes; y la *Praetentura*, comprendida entre la *Vía Principalis* y la *Porta Praetoria*.

La principal construcción de los asentamientos castrenses es la *Principia*, erigida en la zona central del campamento. Constituye el cuartel general, el centro administrativo y religioso de la unidad militar y aunque su planta es variada, suele mantener una serie de dependencias fijas. En primer lugar dispone de un amplio patio porticado al que dan numerosas estancias. Este era un lugar de reunión y alrededor se encontraban armerías y dependencias utilizadas por el comandante de la guarnición para realizar ceremonias religiosas, administrativas o judiciales. También había lugar para rendir culto a los dioses, al Emperador o a los estandartes o *signa* en el *sacellum* o *aedes*. El segundo complejo en importancia es el *Praetorium*. Es la residencia del comandante de la unidad y suele situarse al lado de los *Principia*, ocupando el centro del espacio del recinto.

En el lado opuesto al *Praetorium* y junto a los *Principia*, se encuentran los *Horrea* o graneros, edificios alargados destinados a contener las reservas de vegetales y cereales del campamento y que suelen estar elevados sobre muretes o pilares para aislarlos de la humedad y favorecer su ventilación. El hospital o *Valetudinarium* suele ocupar también un espacio próximo a los edificios principales y varía en su forma según la importancia del campamento. Su planta consiste habitualmente en un patio central en torno al cual se halla en sus cuatro lados una doble hilera de pequeñas habitaciones, separadas por un corredor central. Esta estructura permitía disponer de un espacio luminoso y bien ventilado de las instalaciones sanitarias.

Otro edificio característico, principalmente de las unidades mayores, es la *Fábrica* o talleres. Frecuentemente construido en torno a un patio, con planta en forma de "U" y cuyo centro era ocupado por un depósito de agua, alrededor del cual se distribuían los hornos, talleres para trabajar el bronce, el hierro, el cuero, la madera, los depósitos de escorias etc. Como es lógico, los edificios en mayor medida representados son los alojamientos de la tropa, los barracones, de planta alargada y estrecha y que se distribuyen por todo el campamento.



5

Imagen del interior de un fuerte romano; barracones de la tropa y al fondo muralla reforzada por un terraplén de arena. En la siguiente fotografía, cocinas. Reproducción histórica, *Ermine Street Guard*.

De esta forma los alojamientos de la tropa propiamente dichos, o *Centuriae*, presentan una amplia tipología, variando el número de sus estancias, los alojamientos de oficiales, armerías y conforman la las manzanas o bloques característicos del urbanismo de los campamentos romanos y posteriormente de las ciudades que nacieron del desarrollo de dichas estructuras.

Otras edificaciones que completan el campamento son almacenes, hornos o letrinas. El campamento romano ha llegado hasta nuestros días a través de numerosos restos arqueológicos.

En España, la ciudad de León, debe su nombre y la estructura de sus calles más céntricas a la Legio Séptima Gémina, asentada allí. También el cine ha reconstruido la arquitectura militar romana y los campamentos en películas como *Espartaco*⁹³, en la que una legión es aniquilada por no fortificar su campamento, *Gladiator*⁹⁴, en la que se reconstruye con cierta atención el *praetorium* de un campamento en Germania o *Druidas*⁹⁵, en la que se reconstruye la muralla Adriana.

1.2.2. La visión popular del campamento

En Europa, el cómic ha difundido una imagen un tanto estereotipada del campamento fortificado romano a través de los libros de Asterix⁹⁶, que, si bien hacen una interpretación bastante libre del mismo, dan una idea aproximada a los lectores más jóvenes.⁹⁷ Estos campamentos en las Galias, en África, en Bélgica, Hispania etc, normalmente son pequeños recintos de madera con torres en las esquinas, foso en ocasiones y una distribución reticular que les da una apariencia bastante verosímil, sin embargo se echan en falta las edificaciones más estables de barracones y sobre todo, edificios principales.

⁹³KUBRICK, Stanley. *Espartaco*, Metro Goldwing Mayer, USA 1960.

⁹⁴ SCOTT, Ridley. *Gladiator*, GB-USA 2000.

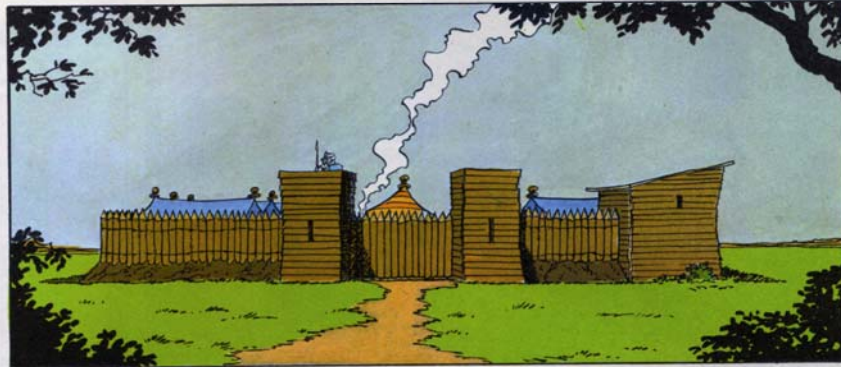
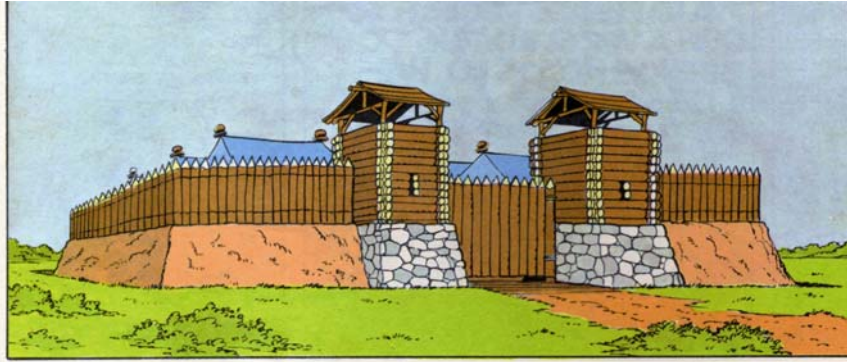
⁹⁵DORFMANN, Jacques. *Druidas (Vercingetorix)*, Francia, 2001.

⁹⁶ Asterix y Obelix son dos personajes de cómic creados en 1959 por Goscinny y Uderzo que viven sus aventuras en la Galia en la época de Julio César y que resisten a la invasión romana gracias a una poción mágica preparada por el druida de su aldea. Gozan de gran popularidad de Francia, donde existe un parque temático dedicado a ellos y en el resto de Europa a través de sus cómics y, recientemente, de sus películas.

⁹⁷ Imágenes extraídas de la versión española de *Asterix en Bélgica*, Goscinny y Uderzo, Ediciones juventud. Barcelona.1997 La documentación de los cómics de Asterix y Obelix tienen defectos y virtudes. A la buena calidad del dibujo se suma una minuciosidad excelente en las reconstrucciones de máquinas, ciudades o vehículos si bien caen en numerosas simplificaciones, anacronismos e invenciones. Después de todo, es un cómic y una ficción.

La visión de Goscinny y Uderzo de dos campamentos fronterizos romanos en Belgica. Uno reforzado con piedra y otro totalmente construido en madera. Carecen de edificaciones estables por lo que cabe suponer que son sólo puestos avanzados.

En cualquier caso, las licencias que estos artistas se toman al interpretar el mundo romano no deben apartarnos del hecho de que suscitan la curiosidad y el interés por el mismo, sobre todo en los más jóvenes.



6

1.2.3. El juguete

A través de estos cómics, en Europa principalmente, se ha hecho popular la imagen del campamento romano y la industria del juguete y del coleccionismo ha producido diversos “campamentos”, maquetas para montar o recortables inspirados en aquellos de los tebeos.

Destaca la serie producida en Francia en los años ochenta, bajo el nombre de *Play Asterix*, que incluía un completo campamento romano o los recortables editados en España bajo licencia de Albert René para Argos Vergara y que fueron distribuidos a través de premios en series de pastelitos de la marca Ortiz, en 1980, entre otros productos. Esta imagen es popular en Europa y en los países francófonos más que en otros por su relación con el personaje galo, que, en España, siempre ha gozado de aceptación. En los últimos años los populares *huevos Kinder* incluyen series de figuras y escenarios del personaje galo entre los que no faltan reproducciones de fortificaciones romanas.⁹⁸

⁹⁸ JALLON, Marc. *Tout Asterix*. Ifrane Editions, Paris, 1994.



7

Recortable de Asterix, Calcomic Kit-Kit, años 80, reproduciendo un campamento romano en las Galias.

1.3. El castillo

Tal vez el castillo sea la construcción militar más popular y más asociada con el arte, el patrimonio artístico y más integrado en el paisaje.

Se trata de una fortificación permanente, a diferencia de cómo ocurre con la mayoría de los campamentos u otras fortalezas de carácter más transitorio o táctico. Además el castillo cumple una doble función; es una fortaleza y a la vez es la residencia de su señor. Con la aparición del castillo, este a menudo se vinculó a una ciudad, como último reducto defensivo o bien para someter a la población ocupada.

El castillo surgió como consecuencia de la feudalización de Europa, posiblemente hacia el siglo IX, como símbolo de las nuevas formas de poder que surgían durante el desmembramiento del imperio carolingio y como defensa ante las incursiones vikingas, magiares y musulmanas.

Existen evidencias documentales que fechan la existencia tan temprana de castillos, como una ordenanza datada en el año 864 por Carlos el Calvo, rey de los francos occidentales en el que hace referencia a los *castella* y *firmitates* contruidos ilegalmente⁹⁹. Pero es en el siglo X cuando comienzan a extenderse los castillos por Europa, especialmente en el norte de Francia y Flandes como consecuencia del establecimiento de señores feudales y de los ataques de los vikingos.

La forma más primitiva del castillo es aquella que consiste en un emplazamiento sobre un montículo y una muralla exterior, visto en Francia y

⁹⁹ GRAVETT, Christopher. *Guerras de Asedio en la Edad Media* Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey ed española, Madrid, 1997, Pág. 4.

Normandía en los siglos XI y XII y utilizado también por los normandos en Inglaterra.

Este consistía en un pequeño montículo de tierra, a veces revestido de madera y rodeado por un foso, con o sin agua y en cuya parte superior había una torre a la que se accedía a través de un corredor. Debajo, este conjunto estaba rodeado por una empalizada que se unía a la torre mediante un puente levadizo o de maderos y por peldaños. Algunas veces el montículo era un altozano natural, mientras que en otros casos consistían en un simple recinto fortificado, las llamadas “construcciones en anillo”.

Ilustración representando una de las primeras formas del castillo, construido en madera y basado en un recinto amurallado en torno a un torreón elevado sobre un montículo, al que se accede mediante una pasarela.

Ilustración de Angus Mc Bride para Osprey Elite series. *Las guerras de asedio en la Edad Media*.



8

Si bien los castillos de madera eran baratos y fáciles de construir, los castillos de piedra ofrecían la ventaja de la resistencia al fuego y se conocían también, incrementándose su número en este periodo. Otra forma de construcción empleaba piedra y madera. Algunos de éstos sustituyeron sus empalizadas de madera por muros de piedra a los que se adosaban viviendas en su parte interior. A estas construcciones se las denomina torreones acorazados y son el origen de gran parte de los castillos que han llegado a nuestros días.

Ocasionalmente las torres del homenaje tenían una planta cuadrada o rectangular, en otros casos, podían ser redondas o poligonales. Las torres redondas suponían una ventaja frente a las cuadradas o angulosas; no dejaban esquinas con ángulos que ofreciesen un punto débil a elección de los zapadores y su curvatura permitía un campo de tiro sin ningún punto ciego, como sucedía en la esquina de una construcción rectangular.

En el s. XIII, influenciados por Bizancio, los constructores de los castillos empezaron a poner más énfasis en la solidez de las murallas que rodeaban el patio. Las torres de los flancos se separaron de los muros permitiendo a los arqueros un campo de tiro mayor. En el caso de las torres albarranas, éstas se construían totalmente exentas del muro para evitar que en caso de derrumbe, arrastraran consigo la muralla.

Torres albarranas: Colegiata y Castillo de Alquézar (Huesca s. X al XII) y Torre llamada de La Malmuerta (Córdoba, s XV)



9

Otro elemento que adquirió desarrollo y se sofisticó fue la entrada al castillo. Con frecuencia los castillos se construían con robustas puertas fortificadas y varias líneas de murallas concéntricas, las interiores normalmente más altas que las exteriores con objeto de prestarles apoyo. Las torres también podían tener un sistema de anillos concéntricos, como es el caso de la *Torre de Londres*¹⁰⁰. Podemos encontrar modelos de construcciones concéntricas en Inglaterra, Gales, Francia y España, principalmente.

Durante los s. XIV y XV la arquitectura de los castillos evolucionó poco y experimentó una transición hacia la construcción residencial o palaciega, dejando atrás su función principal de defensa y apareciendo ventanas en los muros y detalles que influían en la confortabilidad. España tardó más en incorporar estos cambios. Sin embargo, el castillo siguió siendo importante como baluarte defensivo. En España, los caballeros cristianos que, avanzaban con fuerza, construyeron rápidamente numerosos castillos en su reconquista. Especialmente en España el modelo de torre del homenaje reapareció, generalmente provisto de torres y torreones circulares.

¹⁰⁰ JOHNSON, Paul. *Castles of England, Scotland and Wales*. Guild Publishing London, 1989, Pág. 5.



Torre del homenaje del Castillo de Torrelobatón (Valladolid, 1455-1473) y observatorio de la Luftwaffe en la línea defensiva alemana en normandía, (Atlantikwall) 1944, Francia; de algún modo, las formas del castillo perviven.

10

La figura de la torre del homenaje se ha convertido en imagen del castillo por excelencia, del último reducto o de morada del señor.

En la pintura, en el cine, la literatura, o bien como elemento del paisaje, el castillo o el torreón ha pasado de ser un objeto funcional a ser un elemento simbólico, evocador o turístico, siendo algunos castillos reconocidos por su torre del homenaje, como la *Torre de Londres*, fortificación normanda que alberga hoy museos militares, y es atracción para los turistas que visitan la capital británica.

La producción de 1965, *The Warlord*,¹⁰¹ *El señor de la guerra*, en su versión en castellano, es una interesante interpretación de la estructura, vida y costumbres de los habitantes de un castillo, en este caso un mero torreón, reproduciendo una época oscura, de un feudalismo poco asentado y en el que el torreón se erige como centro del poder de una pequeña comarca y desde el cual, un señor ejerce su influencia o se defiende de sus enemigos. En la película se ofrece un detallado análisis de la fortaleza, dividida en pisos y quedando cada uno dedicado a una función; caballerizas y cuerpo de guardia, cocinas y alojamientos de los soldados, sala de audiencias y comedor, alojamientos del señor y en la planta superior, almenada, las defensas.

A finales de la edad media, la variedad en el diseño de los castillos aumentó en gran medida, cayendo en desuso el modelo concéntrico a favor de un aumento de murallas y torres.

¹⁰¹ SCHAFFNER, Franklin J. *The warlord. El señor de la Guerra*. 10th Century Fox, USA, 1965.

Ávila, murallas, s. XII



11

Pero, sin duda, fueron las cruzadas las que permitieron un mayor desarrollo de la técnica en la construcción de edificios militares.

Las incursiones del occidente cristiano en el oriente musulmán propiciaron el desarrollo de las construcciones militares para el sitio y asedio de las grandes ciudades de Bizancio primero y las musulmanas después.

Los castillos de las cruzadas aprovecharon con frecuencia los accidentes naturales, confluencias de ríos, pendientes de montañas, salientes de tierra dando variantes de los castillos europeos. La diferente disponibilidad de materiales también diferencia estos castillos de los europeos, por ejemplo la escasez de madera modificaba la apariencia de las torres del homenaje, haciéndolas más rechonchas y abovedadas, pero más resistentes.

La era del castillo terminó con el perfeccionamiento de la artillería y con la centralización del poder estatal. Le sucedieron otras formas de palacios fortificados y otros esquemas defensivos en las construcciones militares.

También, a través de la estética podemos encontrar un elemento ideológico en el castillo. La arquitectura posee una fuerte carga política y en particular el castillo es identificado como reducto, como bastión, y como símbolo del poder. Pero podemos encontrar diversas lecturas ya que el castillo ha sido modelo e inspiración en las artes.

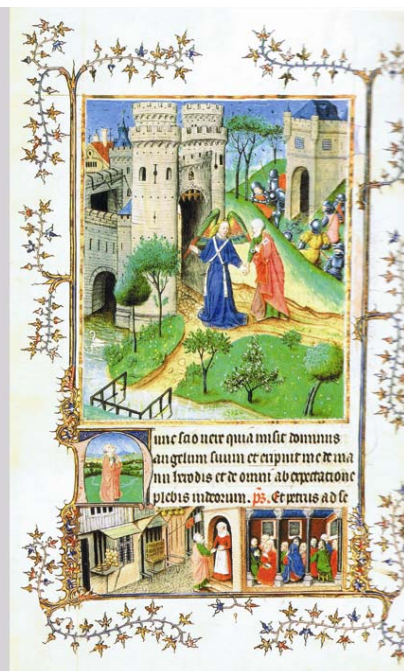
1.3.1. Los castillos en la pintura

El castillo ha sido protagonista de la vida y la sociedad medieval y por tanto es profusamente representado en documentos de la época, desde las primeras miniaturas, pasando por la pintura el grabado o la ilustración. Las representaciones primitivas corresponden al periodo romano en el que la castra es representada en relieves como el de la Columna Trajana, representándose asedios a fortalezas, ya descritos en el apartado anterior.

Las Biblias medievales representan episodios de las Sagradas Escrituras actualizados al lenguaje medieval y en las que las ciudades como Jerusalén

son recreadas a través de castillos contemporáneos en los que se reproducen con exactitud detalles, si bien prima el sentido narrativo, y la atención a los personajes por encima del detalle de la arquitectura que normalmente se convierte en un escenario supeditado a la acción y fuera de escala, como en la ilustrada a continuación, procedente de *Las muy Bellas Horas del Duque de Berry*¹⁰². El sentido de lo real queda fuera de estas representaciones, acentuándose el carácter narrativo de las escenas, si bien, algunos castillos de la antigüedad se encuentran muy bien documentados en estas miniaturas. Es el caso del castillo del Louvre, en París, que ocupa el emplazamiento del actual museo y cuyos cimientos son visitables en la actualidad. Conocemos hoy su forma e importancia merced a estos dibujos.

En esta ilustración, procedente de *Las muy bellas horas del Duque de Berry*, se describen tres de los episodios de la liberación de Pedro, siguiendo, con un poco de fantasía, el relato que hacen los Hechos de los Apóstoles (Hch 12,6-11). Al fondo, a la derecha, es decir, en sentido inverso de la lectura, una torre nos envía al punto de partida de esta historia, a saber, la prisión, situada de forma irreal, extramuros del castillo, el cual tiene una entrada con un rastrillo de hierro y posteriormente un puente levadizo sobre un foso. Una casa al fondo representa la ciudad amurallada y protegida por el castillo. Las representaciones de castillos en estos documentos tienen el valor de un trampantojo o escenario para ambientar las escenas.



12

En otras reproducciones el castillo se puebla de combatientes y las escenas de guerra repercuten en la distribución de torres y almenas, creando “viñetas” en las que se desarrolla la acción. Hay que tener en cuenta que, en esta época el castillo es aún relevante en el desarrollo de la vida cotidiana en la que se sucedían guerras, asedios y saqueos, de manera que la ciudad amurallada y el castillo son parte esencial en la vida de estas sociedades y por tanto, el arte como crónica lo recoge en numerosas representaciones. Con la desaparición del castillo como parte fundamental de la defensa, al evolucionar el arte de la guerra este pasa ocupar otro lugar en la pintura, como símbolo de prestigio o parte del paisaje y será el romanticismo el que lo rescate y o vuelva a incorporar como parte importante de la pintura de paisaje o de historia.

¹⁰² EBERHARD, Köning, *Las muy bellas horas del Duque de Berry*, Ed. Casariego, Madrid, 2001.

Esta miniatura francesa del s. XV, representa el saqueo de Roma por parte del Rey Alarico en el año 408 dC. La ciudad amurallada se convierte en escenario del combate y aparece como una perspectiva irreal y fuera de escala, si bien el documento es legible y el castillo, de estilo francés, que representa a la ciudad de Roma, se muestra con detalle. La escena probablemente describe el momento en el que los esclavos regalados por Alarico al Senado, abren la puerta Salaria y permiten la invasión de los bárbaros.



13

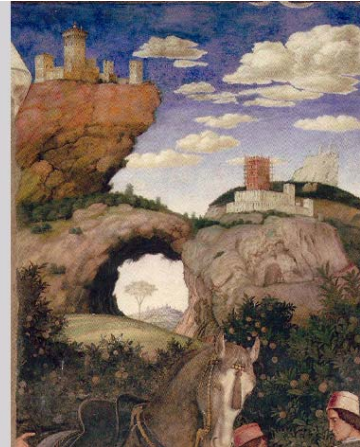
Con posterioridad al medievo, y con el desarrollo de la pintura, el paisaje en sus representaciones incluye al castillo, sin que este tenga una importancia especial dentro de la compleja iconografía narrativa de autores como Andrea Mantegna¹⁰³ (1430-1506), en los fondos de sus paisajes, Hans Memling (1430-1494) como puede verse en *Escenas de la Pasión de Cristo* (1470-71 Galería Sabanda, Turín) en la que una ciudad amurallada articula las escenas de la pasión o en *Los siete gozos de la Virgen*, (1480, Alte Pinakhotec, Munich), en el cual se representa un conjunto panorámico compuesto por un grupo iridiscente de montañas, cerros, puertos y por supuesto castillos, o en las obras de Joachim Patinir¹⁰⁴ (1480-1524), como apreciamos en la ilustración que se muestra más adelante.

En cualquier caso, llegados a este punto, un interés por el paisaje y por la captación de lo visual ha aprehendido en la pintura y el castillo pasa a ser representado como un elemento del entorno. La pintura flamenca posterior seguirá incluyendo castillos como paisaje o bien como representación de la casa nobiliaria de un donante. En estas obras el castillo figurará como un telón de fondo ante una cacería, batalla o escena galante.

¹⁰³ CAMESASCA, Ettore. *Los Grandes Maestros del Arte. Mantegna*. Scala/Riverside. Milán, 1992.

¹⁰⁴ VVAA. *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

Andrea Mantegna (1430-1506), detalle de la pared oeste de la *Cámara de los Esposos*, Palacio Ducal de Mantua, (Italia) realizado entre 1471 y 1474, incluye dentro de las fantásticas naturalezas que exhibe, castillos ubicados en las crestas de las formaciones rocosas.



14

En esta época el castillo parece integrarse como un elemento de fantásticas representaciones de la naturaleza, que parece rematar y con los que se pueblan los fondos de las pinturas murales o de caballete. El castillo aquí asemeja competir en algunos de estos autores como el citado Patinir, en el que la naturaleza y en especial algunas formaciones rocosas aparecen desbordantes y majestuosas y pueden llegar a parecer fantásticos castillos mientras que estos, también fantásticos, se asemejan a caprichos de la naturaleza acentuando un marcado carácter paisajista. Hans Memling, en *Alegoría con Virgen*, 1479-80. Musée Jacquemart-André, París representa a la Virgen encastillada, emergiendo de un grupo de rocas, como si el remate de un torreón se tratase.

Tal vez sea este punto en el que el castillo empiece a ser, no un elemento necesario para explicar la defensa, sino una realidad estética. La arquitectura militar, como vemos, no busca otra cosa que la efectividad y el castillo hasta asociarse con la idea de palacio no es contemplado como construcción bella, como puede ser la catedral, sino como objeto de utilidad militar.

Humberto Eco, en su *Historia de la fealdad*¹⁰⁵, no incluye el castillo como feo, pero si dedica un capítulo a la fealdad de lo industrial, en cuyo título, (*Torres de Hierro y torres de marfil, La fealdad de lo industrial*. Cap. XII) al referirse a torres entendemos que establece alguna similitud con el castillo. En el citado texto, alude a Hogarth (William Hogarth, 1697-1764) y a Blake (William. Blake, 1757-1827) como introductores de la fealdad urbana y como precursores de Doré, (Gustavo. Doré, 1832.1883) en las artes gráficas y de Dickens (Charles. Dickens, 1812- 1870), Poe, (Edgar. Allan. Poe, 1809-1848) Wilde, (Oscar. Wilde, 1859, 1900), Zola, (Emile. Zola, 1840-1902), London (Jack. London, 1876-1916) y Eliot (George. Elliot, 1819-1880) en la literatura.

A pesar de ello, consideramos bello un grabado de Hogarth y del mismo modo que una cárcel de Piranesi, (Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778) cuya plasmación estética es muy próxima a la catacumba y al castillo. Considerando pues que el castillo, principalmente en sus primeras manifestaciones constituía una mole oscura y encerrada en si misma, ¿no sería lógico considerar que el

¹⁰⁵ ECO, Humberto. *Historia de la fealdad, (Storia de la Bruttezza)* Lumen, 2007.

castillo no ha sido entendido como estético hasta tiempos recientes del mismo modo que los conceptos de fealdad y belleza han ido cambiando con el tiempo? Los cánones de belleza se han ido creando en tanto que han sido tradición y la arquitectura se ha encargado de embellecer el castillo, como las artes aplicadas han hecho bellas las armas o en definitiva el arte embellece la guerra.

Tal vez resulte paradójico pero se trata de una de esas contradicciones esenciales para la comprensión de la historia humana, la de la fascinación por lo feo, lo dañino y la asociación entre conceptos morales y estéticos.

Si el castillo ha sido pintado es por que ha sido considerado pintable y posteriormente, pintoresco, por los artistas. No obstante, habrá que esperar para encontrar el castillo como elemento protagonista de una composición.



Detalle de *Paisaje con el martirio de Santa Catalina* (1515), de Joachim Patinir. El detallado trabajo del puerto y la actividad mercantil se ven rematados por un castillo elevado en las rocas.

15

Es de destacar el carácter fantástico de los castillos representados en estos documentos, tomados probablemente de fragmentos de diferentes arquitecturas y con los cuales componen los modelos que podemos apreciar, el castillo se convierte en un ideal y en un objeto de ficción para artistas que ponen un extremo cuidado en el detalle y en la descripción de los detalles de lo cotidiano y lo real y, sin embargo fantasean en la representación del castillo.

El valor del paisaje y la figura arquitectónica del castillo son más escasos en los siguientes siglos, siendo el castillo menos representado en las telas, o bien siendo un modelo de fortaleza más moderna el que aparece como fondo en los cuadros de batallas del barroco y posteriores. Habrá que esperar al romanticismo para encontrar de nuevo castillos poblando los paisajes de la pintura. Los estilos posteriores conocen un cambio del gusto en la pintura, un cambio en los temas y en las composiciones y el gusto barroco y aun más el neoclásico desdeñan al castillo por gótico y por tanto oscuro y primitivo.

1.3.2. El valor de la ruina; la visión romántica

Por todo lo visto, el romanticismo presta un valor especial al castillo, no sólo como tal sino como ruina, definitoria del paisaje y, en ocasiones, como elemento de un pasado recuperado por el pensamiento nacionalista. En la pintura romántica el castillo, sea en estado ruinoso o como parte del entorno adquiere un valor simbólico especial que se traduce en su importancia material en los lienzos. Desde este momento, la ruina toma un nuevo significado, como referente histórico para el pensamiento nacionalista y recupera el arte románico y gótico como expresión de una espiritualidad cristiana muy acorde con el pensamiento romántico.

Es esta la época de Viollet Le Duc (1814-1879) y su *Encyclopédie Médiévale* y de John Ruskin (1819-1900) y *Las Piedras de Venecia*, quienes aportaran sus teorías sobre la restauración y sobre el interés de la ruina y se trata de una época que contemplará los proyectos de restauración de numerosas obras como Notre-Dame de Paris o el Alcázar de Segovia, en España.

Volviendo a la pintura, en España, el principal paisajista romántico fue el ferrolano Genaro Pérez Villamil¹⁰⁶ (1807-1854), influenciado por David Roberts (1796-1864) y por las corrientes paisajistas inglesas y que, como en estas, muestra un gran interés por la naturaleza y las obras arquitectónicas, especialmente los castillos a los cuales da un aspecto que les hace parecer prolongación de la roca sobre la que se asientan y acentúa su aspecto dramático. El castillo formando parte del paisaje o protagonizándolo está muy presente en la pintura inglesa que como señala John Ruskin¹⁰⁷ en su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*¹⁰⁸, al referirse a la obra del arquitecto goticista Puggin¹⁰⁹, encuentra un sentido de coherencia entre la producción del artista y el pueblo al que esta obra va dirigido. En efecto, si el paisajismo tiene un fuerte arraigo en la cultura inglesa, la inclusión del castillo en el paisaje es casi una constante que recuerda a un nacionalismo que valora el motivo pintoresco, las ruinas y los testigos de un pasado glorioso.

¹⁰⁶ PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (1807-1854) pintor español, principal representante del paisajismo romántico, influido por la escuela inglesa y por la pintura flamenca. *El siglo XIX en el Prado*. Museo Nacional del Prado. VVAA. Madrid, 2007, Pág. 133.

¹⁰⁷ RUSKIN, John. (1819 -1900) fue un Escritor, crítico de arte y sociólogo británico, uno de los grandes maestros de la prosa inglesa. En 1843 apareció el primer volumen de *Modern Painters, by a Graduate of Oxford*, en el que Ruskin sostenía la superioridad de los paisajistas modernos sobre los viejos maestros. En tanto que parecidas consideraciones fueron aplicadas a otro dominio del arte en sus *Seven Lamps of Architecture* (1849) y sus *Stones of Venice* (1851-1853), obras que analizan la importancia religiosa, moral, económica y política de la arquitectura doméstica. La obra de Ruskin destaca por la excelencia de su estilo. Rebelándose contra el entumecimiento estético y los perniciosos efectos sociales de la Revolución Industrial, formuló la teoría de que el arte, esencialmente espiritual, alcanzó su cenit en el gótico de finales de la Edad Media, un estilo de inspiración religiosa y ardor moral.

¹⁰⁸ RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*. Trad. Carmen Burgos. (The seven lamps of architecture) Sempere y Cía, Valencia 1913.

¹⁰⁹ PUGGIN arquitecto goticista británico, artifice de la implantación del estilo neo-gótico como el estilo oficial del imperio británico. A él se deben, entre otros, la decoración del parlamento de Londres. Recientemente el Victoria & Albert Museum le ha dedicado una exposición titulada Puggin, *A gothic passion*.



16

Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo*. (1837, Museo del Prado, Madrid.). Pérez Villaamil es considerado como el maestro del paisajismo romántico español y debe su personalidad como tal a la influencia del maestro inglés David Roberts (1796-1864), de quien recibió el interés por la interpretación fantástica y grandiosa de los edificios monumentales y el pintoresquismo de las ruinas, en un momento en que, en Europa, crecía el interés por España y lo español.

Es muy diferente la valoración que se ha hecho de lo medieval y más aun de la ruina a lo largo del tiempo. Unos estilos han sucedido a otros, en ocasiones se han solapado y en otros casos una nueva manifestación plástica exigía la práctica desaparición de la precedente por considerarla poco estética o no valorar la cultura que le dio lugar.

Murallas y castillos han conocido la ruina y el abandono. En ocasiones han sido derribados para dar lugar a ensanches de las ciudades o bien sus piedras han sido empleadas en otras construcciones. La apreciación del castillo, no como obra de utilidad defensiva sino como parte de la historia ha devenido con el tiempo y en gran parte de la mano de los autores como Viollet Le Duc¹¹⁰ o John Ruskin, estudiosos de lo medieval y con el pensamiento romántico e historicista o la reaparición del paisajismo a partir del s. XIX.

La ruina, en este caso, aparece como parte del paisaje y se desarrolla un gusto por la misma, una atracción por lo destruido, bien por las guerras y la mano del hombre, bien por el paso del tiempo. Las heridas de la arquitectura o el envejecimiento de esta, con su erosión y su desgaste, pasan a formar parte del paisaje y con él del paisajismo. Con el transcurrir del tiempo, el s. XX traerá imágenes de ciudades devastadas, reducidas a cenizas, a cuadrículas o a esqueletos grises y negros, en los que aun podemos encontrar una rara belleza. De este modo la ruina se vuelve a hacer arte, de la mano de la fotografía o de la pintura en obras como las de G. Richter¹¹¹ (*Panorámica de*

¹¹⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. (1814 -1879) fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Representa una de las más importantes figuras de la escuela racionalista francesa, que rechazó la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, sustituyéndola por la práctica y los viajes por Francia e Italia. Se dedicó principalmente a la restauración de conjuntos monumentales medievales. Sus restauraciones buscaron recuperar o incluso mejorar el estado original del edificio, con un interés centrado más en la estructura y en la propia arquitectura que en los elementos decorativos. Utilizó el estudio arqueológico en el examen crítico inicial de los edificios, como paso previo para conocer su realidad y defendió el uso del hierro y la coherencia de la arquitectura gótica, en contra del eclecticismismo.

¹¹¹ Gerhard Richter, *Madrid*, tomado del catálogo de la exposición *Pintura Alemana en el s. XX*, celebrado en la Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1997.

Madrid, 1968), que sin ser ruinas, lo parecen. Tal vez Richter constituya otro paso de un movimiento pendular de destrucción y creación. Quizás las ciudades de Richter sean ruinas en potencia.



Fotografía de la ciudad alemana de Dresde tras el bombardeo que sufrió en la SGM

Gerhard Richter, *Madrid*



17

1.3.3. Otras visiones del castillo

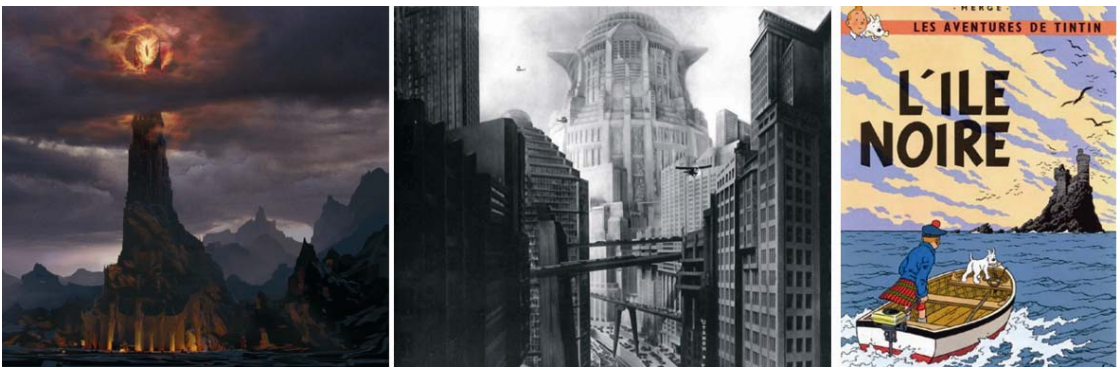
Las formas defensivas se han convertido en estéticas, el romanticismo ha creado castillos cuya única función es la belleza y, de construcción militar, el castillo ha llegado a ser un símbolo del estado, del bienestar de un reino o estrella de los cuentos infantiles. De esta manera el castillo ha cobrado vida, y con ella, personalidad. Éste encierra princesas o es defendido por dragones, es morada de espectros o escondite de una banda de falsificadores. Así se han diseñado diferentes estereotipos, con distinto carácter; el de las hadas o la princesa, el del ogro, castillos “blancos” o “negros” como el de Cenicienta o el de Drácula, castillos “buenos” o “malos” que han representado la bondad o la tiranía en el pasado, en el presente y en el futuro.



Tres castillos reales: el Alcázar de Segovia, s. XII al XVI, residencia real y hoy museo; el castillo de Neuschwanstein (1866), en Baviera, Alemania, un tributo a la cultura germana y al paisajismo nórdico, y el Castillo de Cenicienta (Cinderella Castle, Disney World, Orlando, Florida USA, 1971), deudor en su estética de los anteriores. Casi un trampantojo para divertir a los niños.

18

La diferencia entre los castillos de las imágenes existe, no obstante, a pesar de su parecido formal, dado que en realidad, el último de estos tres castillos ni siquiera lo es realmente. Bajo la apariencia de castillo, *Cinderella Castle* es una estructura de hierro recubierta de ladrillo y estuco, diseñada y construida únicamente con un fin estético, hasta el punto de que algunas torres fueron suprimidas del proyecto original simplemente porque, al quedar ocultas por otras, estas no se veían¹¹². La función desaparece y el castillo queda como forma, sin uso aparente más allá de satisfacer un sentido estético y evocador.



Tres castillos de ficción: la torre del Monte del Destino en *El Señor de los Anillos*, Las Dos Torres”, (Peter Jackson, 2001) el centro del poder en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y el castillo de leyenda en el cómic de Tinín *La Isla Negra*. (Hergé, edición de 1972)

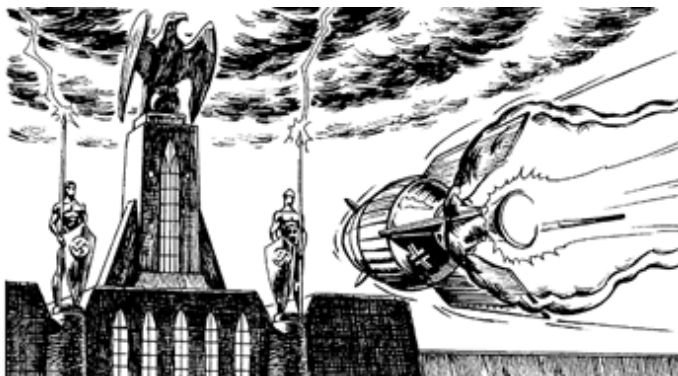
19

¹¹² PIERONI, Piero. *Walt Disney Disneylandia* Ediciones Gaisa, Valencia, 1968, Pág. 21.

El castillo de ficción se ha adaptado a las cualidades de su señor y la fantasía ha creado castillos a medida para personajes oscuros o siniestros como el speeriano castillo de Hitler en el cómic *Stalin Vs Hitler*¹¹³, el castillo de Darth Vader en la serie de novelas y cómics *Dark Empire*¹¹⁴ o un irónico castillo a lo Disney en la producción de Andrew Adamson, *Shreck*¹¹⁵.

Aquí el castillo se convierte en una prolongación de su señor, en un reflejo estético de un programa o de una adaptación a formas constructivas de la anatomía de un personaje. La personalización del castillo, como la atribución de rasgos humanos a elementos de la naturaleza como montañas o cuevas lo iguala con los elementos mitológicos atribuyéndole vida y personalidad. Finalmente, en la literatura de terror o el cine, la casa encantada o el castillo cobran vida propia y se convierten en seres vivos que heredan la personalidad de quienes los ocuparon, normalmente para mal. Podemos decir que el castillo comienza como un bastión, pasa a ser símbolo de poder y de gobierno y tras decaer recupera su imagen como ruina para así cobrar personalidad y finalmente vida

La estética de Speer y la iconografía nazi inspiran este castillo de fantasía futurista, refugio de Hitler en el cómic "Stalin Vs Hitler".



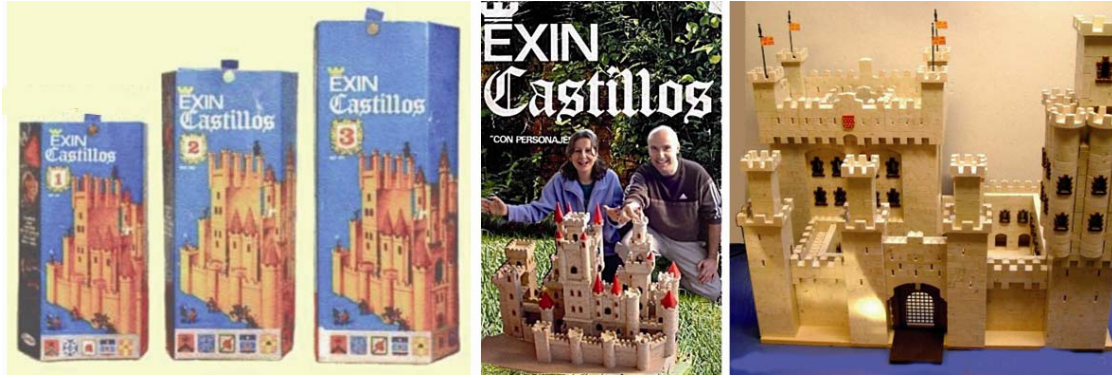
20

1.3.4. El juguete: prueba de la visión positiva que se tiene del castillo como elemento romántico y evocador es la proliferación de numerosos juguetes de construcción para niños en los que se reproducen castillos. Desde las primitivas construcciones de madera de nuestros padres y abuelos hasta nuestros días se han desarrollado muchos juegos basados en la arquitectura medieval, siendo en España el más popular el comercializado por Exin, como Exin Castillos, que se vendía en cajas de diferentes tamaños y que conoció numerosas versiones, adaptándose a las modas durante varias décadas y reproduciendo, con bastante libertad, monumentos y castillos de nuestra geografía.

¹¹³ LIPATOV, Alexey. *Stalin Vs Hitler*, Norma, Barcelona, 2000.

¹¹⁴ VEITH, Tom. *Dark Empire. (Imperio Oscuro)*, Dark Horse, USA, 1995.

¹¹⁵ ADAMSON, Andrew. *Shreck*, Universal Pictures, USA, 2001.



21

Exin castillos

1.4. La fortaleza renacentista

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le estará dando el premio de su diabólica invención...

El Quijote I, Cáp. 39.

La aparición de la artillería supuso, como hemos señalado, el fin del castillo como se había conocido hasta el momento. Los paños de los muros se hicieron oblicuos para repeler los impactos de los proyectiles y se edificaron las fortalezas estrelladas.

Pieter Snayers, *El sitio de Gravelinas*. Durante el s. XVII proliferaron en Europa las representaciones de batallas, como parte de la propaganda política del momento. Además del valor propagandístico, resultan un documento de la transformación que había sufrido el arte de la guerra, en especial con la especialización de las defensas, como en la fortaleza estrellada que vemos en este fragmento de la obra de Snayers. Museo del Prado.



22

Nuevos materiales y la necesidad de albergar y proteger una nueva forma de convivencia, la ciudad, dan lugar a un nuevo modelo defensivo.

El Renacimiento trae consigo, según Chueca Goitia¹¹⁶, el concepto del urbanismo y de la aplicación de los principios de Vitrubio¹¹⁷ y Alberti¹¹⁸ para la ciudad ideal. El descubrimiento de ciudades romanas permite un conocimiento sin el cual los textos vitrubianos se habrían quedado en una mera declaración de intenciones y así se diseñan ciudades amuralladas como Sforzinda por Filarete¹¹⁹ o se construye la bella Palmanova, verdadera aplicación de los principios de Vitrubio.



23

El diseño de estas ciudades responde a principios humanísticos, renacentistas, basadas en un fuerte contenido estético que se apoya en la belleza de las formas, de las proporciones y en el fondo, siguiendo el razonamiento de Sto. Tomás (1225-1274), de los números. Aparentemente, el arquitecto prima la belleza del proyecto, una ciudad basada en la circunferencia (o en la estrella), si bien esta visión global sólo se aprecia en el diseño o en el plano, pues el ciudadano no percibe esta visión de conjunto. Se entiende por tanto que se

¹¹⁶ CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve Historia del Urbanismo*, “El libro de bolsillo”, Alianza, Madrid 1968.

¹¹⁷ Marco Vitruvio Polión, Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I adC. Sus ideas influyeron notablemente en el desarrollo de la arquitectura en el Renacimiento.

¹¹⁸ Leon Battista Alberti (1404 -1472) fue un arquitecto, matemático y poeta italiano. Además de estas actividades principales, también fue criptógrafo, lingüista, filósofo, músico y arqueólogo. Es una de las figuras artísticas más polifacéticas del Renacimiento y a él se deben importantes tratados en arquitectura.

¹¹⁹ Filarete (1400 - 1469), escultor, ingeniero, arquitecto y teórico Italiano de la Arquitectura del Renacimiento. También se conoce como Antonio Averlino, Antonio di Pietro Averlino o Antonio Averulino

aplica la máxima formal de la belleza que relaciona lo estético con lo ético: se considera que la belleza es consecuencia de la utilidad.

Sin embargo debemos tener en cuenta que la estructura estrellada es el equivalente a la distribución de muralla y torre de la fortaleza tradicional, pero aplicándole un criterio evolucionado de inclinación de planos para desviar disparos: una cuestión práctica, de dinámica de las estructuras al servicio de la resistencia de los materiales, que si bien, tiene una lectura estética, pero basada en la función.

En este sentido, el paisaje se adapta a los principios del urbanismo. En cierto modo, la visión estética garantiza la eficacia del modelo de ciudad fortificada del renacimiento.

Su perímetro está delimitado por su defensa: muros inclinados, diseñados para desviar proyectiles, y baluartes defensivos colocados regularmente. Ya no se busca la posición defensiva, la ventaja del risco o la pendiente como defensa natural sino que prima un concepto cartesiano de la defensa, como previsión ordenada de medios militares, reflejo, tal vez de la mayor importancia del campo de batalla en el que se miden ejércitos móviles frente al asedio estático¹²⁰.

1.5. Los fuertes del Western: El fuerte de la caballería en las guerras contra los indios.

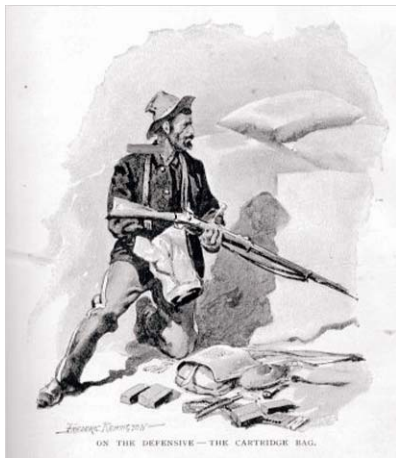
El fuerte del oeste americano está arraigado en la memoria, a través de las novelas y sobre todo a través del cine. La construcción de fuertes, principalmente en las colonias americanas y posteriormente en los Estados Unidos ha jalonado la conquista y la colonización de dicho país. El tendido de ferrocarriles trascontinentales que unían los territorios recién adquiridos de un modo u otro (compra o colonización) fue jalonada con la construcción de fuertes permanentes¹²¹. La razón de dicha estrategia fue la de proporcionar un acantonamiento estable a un todavía incipiente ejército que durante la conquista del oeste no llegó a superar la cifra de 25.000 hombres. Este pequeño ejército debía cubrir extensiones de terreno inmensas por lo que un único regimiento era en ocasiones dispersado en diferentes fuertes. En el año de 1860 existían 73 fuertes en el territorio de la unión, que se incrementaron hasta los 116 en 1867, con motivo de las guerras contra los indios.

El cine ha descrito numerosos fuertes como puestos comerciales o de la caballería, que han llegado a convertirse en un estereotipo y en ocasiones en juego de niños. La pintura costumbrista y popular de artistas como Frederic Remington (1861-1909) ha contribuido a crear el mito del oeste y del soldado de caballería americano. Sin embargo, son muy escasas las imágenes procedentes del género pictórico que avalen las representaciones del fuerte.

¹²⁰ Aunque se siguieron dando las guerras de asedio. Un ejemplo: el asedio a la ciudad de Breda en 1625.

¹²¹ FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005, Págs. 12-14.

Como la cultura americana, en su modernidad, el fuerte es patrimonio de soportes visuales como el cine o el cómic.



Frederic Remington, *On the defensive*, 1885, un soldado de caballería carga su carabina springfield tras un parapeto de obra y sacos terreros, posiblemente en un fuerte fronterizo.

24

Hollywood, en sus años dorados ha creado una imagen del fuerte que se ha repetido hasta la actualidad, como construcciones rectangulares de madera o adobe que poseen una empalizada que protege un gran recinto. Este alberga los edificios de servicio, las viviendas de los oficiales y sus familias, las de la tropa, establos, cantina, capilla etc. Cada una de estas instalaciones han sido reproducidas en filmes como *Fort Bravo*¹²² (John Sturges, 1953), *Fort Apache*¹²³ (John Ford, 1948), en la memorable escena del baile de los suboficiales, o la cantina que un enérgico e idealizado General Custer cierra en *Murieron con las botas puestas*¹²⁴, perteneciendo muchas de estas al imaginario de los amantes del western.

Fort Apache, (John Ford, 1948). Tres sargentos fuman y conversan animadamente en el patio del fuerte.



25

Los manuales especializados en arquitectura militar detallan numerosos emplazamientos en los cuales existe una gran variedad de formas dada la gran

¹²² STURGES, John. *Fort Bravo*, USA, 1953.

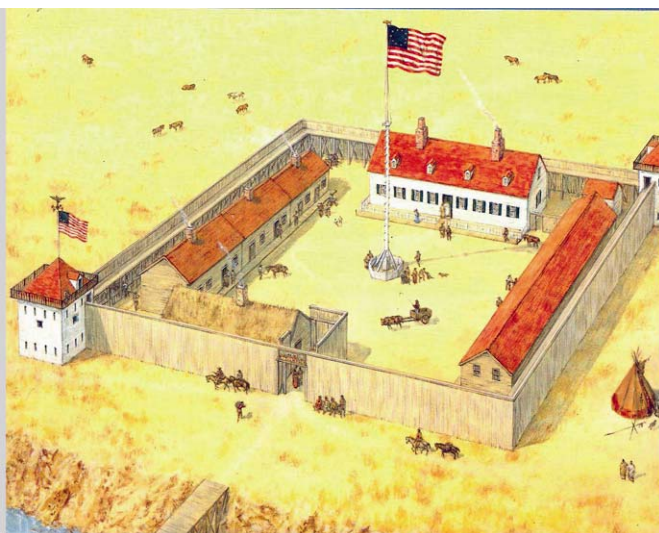
¹²³ FORD, John. *Fort Apache*, RKO Pictures, USA, 1948.

¹²⁴ WALSH, Raoul. *Murieron con las botas puestas*, Warner Bros. USA.

extensión de los territorios colonizados y la diferencia de climas, materiales disponibles o necesidades militares. Básicamente la construcción del fuerte consiste en una empalizada de madera o adobe en torno a un gran patio que alberga los barracones para la tropa, las casas para los oficiales, edificios de servicios y cuadras.

Es una visión mucho más simplificada del campamento romano, en el cual se construía un complejo sistema reticular que ocupaba el espacio interior, mientras que en el fuerte americano se concede gran importancia al patio donde forma la tropa, como en los cuarteles modernos. La división o el regimiento de caballería carecen de los órganos de gobierno y de la autonomía de la legión sin embargo la imagen del fuerte fronterizo posee un gran peso en la cultura popular y siendo como decimos una construcción de escasa entidad arquitectónica, su imagen goza de una gran difusión.

Fort Union, imagen de un fuerte fronterizo, aproximadamente hacia 1838. Ilustración de Adam Hook para Osprey Publishing.



26

Podríamos plantear en principio que la naturaleza del fuerte no es solamente la de un acantonamiento militar, puesto avanzado, ofensivo o defensivo sino que tradicionalmente el fuerte fue un baluarte comercial y un punto de encuentro en épocas de paz, entre culturas y dedicado al comercio entre indios y colonos. En este sentido, el fuerte disponía de un área reservada al encuentro y al comercio en la que eran bienvenidos los nativos y que estaba situada en la entrada del mismo.

La imagen de indios en instalaciones militares no era en absoluto infrecuente y desde los puestos avanzados más pequeños a los fuertes regulares, eran visitados por los nativos, que en tiempo de paz podían comerciar allí sin dificultad. Esta imagen la del contacto pacífico y productivo con los indios no ha sido una constante en la historia americana, sin embargo se ha producido con frecuencia teniendo los fuertes como marco y punto de encuentro.

También ha sido reflejada en filmes como *Bailando con lobos*¹²⁵, en la que un oficial destacado en un puesto avanzado establece contacto y amistad con los indios o en *Murieron con las botas puestas*¹²⁶, en la que Custer expulsa a los indios que vagaban por el fuerte del séptimo de caballería.

Acuarela de Alfred Jacob Miller, (1834) mostrando una vista de Fort John, más tarde llamado Fort Laramie, durante las jornadas de comercio celebradas aquel año. Washington Army Museum.



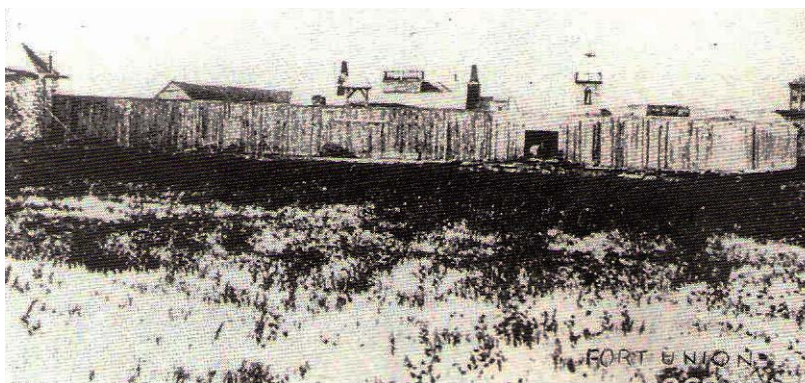
27

En cuanto a las cualidades arquitectónicas y defensivas del fuerte, salvando la irregularidad de estos, en cuanto a su morfología, se puede distinguir principalmente entre fuertes abiertos y cerrados. Es decir, existían fuertes en retaguardia en los cuales no era necesario circundarlos con una empalizada y su estructura se reducía a una retícula de barracones en torno a un espacio central, normalmente presidido por un gran mástil con la bandera de la unión. A pesar de no disponer de elementos defensivos, estas construcciones se denominaban igualmente fuertes (forts), como actualmente se siguen denominando las sedes de las unidades militares estadounidenses. Algunos de estos fuertes abiertos pasaron a protegerse mediante muros después de sufrir la experiencia de un ataque.

En cualquier caso, la imagen más común es la del recinto fortificado, normalmente cuadrado o rectangular y rematado por torres en sus esquinas. Como ya hemos señalado, el clima y la disponibilidad de materiales así como necesidades de almacenamiento, instrucción etc. variaban el aspecto del fuerte, que en cualquier caso se trataba de una construcción tosca, con algún refinamiento en los edificios destinados a tropa y sobre todo mandos. La imagen del fuerte no debía ser bella, sino más bien áspera; una construcción solitaria cuya vida se hacía intramuros y que ofrecía pocas concesiones a la estética, sin embargo no por eso ha dejado de ser una fortificación legendaria.

¹²⁵ COSTNER, Kevin. *Bailando con lobos*, (*Dances with wolves*) Orion Pictures, USA, 1990.

¹²⁶ WALSH, Raoul. *They died with their boots on*, (*Murieron con las botas puestas*), Warner Bros, USA.



Fort Union, fotografiado en 1860. Originalmente era un puesto comercial perteneciente a la North Western Fur Company. (*Forts of the American Frontier*, Osprey Publishing)

28

Es el 31 julio de 1864, por orden N° 2 del Cuartel General, departamento de Kansas cuando se estipula que todos los fuertes o acantonamiento de tropas deben estar protegidos por una empalizada o muro que circunde y proteja todo su perímetro¹²⁷. Las reglamentaciones eran elásticas en el sentido de que, habiendo algunas normas y disposiciones, estas se supeditaban a factores como el clima, la disponibilidad de materiales, o el hecho de que muchos fuertes tuvieron su origen como instalaciones comerciales que pasaron después a ser guarnecidas por el ejército.

1.5.1. La visión popular del fuerte

Los más representados y el modelo más común es el construido en madera. Este tipo de fuerte, cuyo diseño apenas varió desde los primitivos castillos, como hemos visto, es el habitualmente representado por los dibujantes que sitúan la acción de sus personajes en el oeste americano.

Torre de esquina o *blockhouse*, característica de los fuertes americanos basada en un entramado de troncos dispuestos horizontalmente en el exterior y verticalmente en el interior. (sistema Mahan)



29



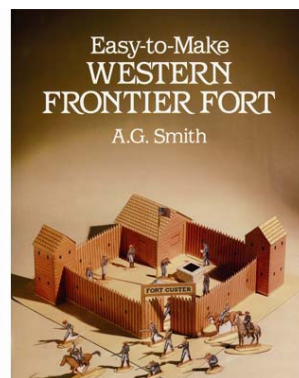
Viñeta de *Canyon Apache*, de las aventuras de Lucky Luke, de Morris y Goscinny.

El fuerte es representado con bastante rigor en cómics como los de Lucky Luke o en la saga de Blueberry, de Giraud. Se aprecia la garita o blockhouse tipo Mahan en el extremo de la empalizada.

¹²⁷ FIELD, R. *Forts of the...* Op.cit. Pág 17.

1.5.2. El juguete

El fuerte del oeste, por la influencia de las películas de indios y vaqueros y por leyendas como la del General Custer y el 7º de caballería ha llenado la imaginación de niños desde hace varias generaciones. Desde los primeros modelos en madera hasta los modelos de construcción de Exin o los fuertes modulares de *Playmobil*, existe una amplia oferta de fuertes americanos en la industria juguetera internacional así como en los pequeños fabricantes locales. Tal vez, un fuerte del oeste, sea uno de los juguetes más fáciles de encontrar en casi cualquier parte del mundo.



30

El fuerte del oeste, un juguete universal. Fotos colección particular.

1.6. El bunker (la *Línea Maginot*)

Sin saber cómo o por dónde... llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos.

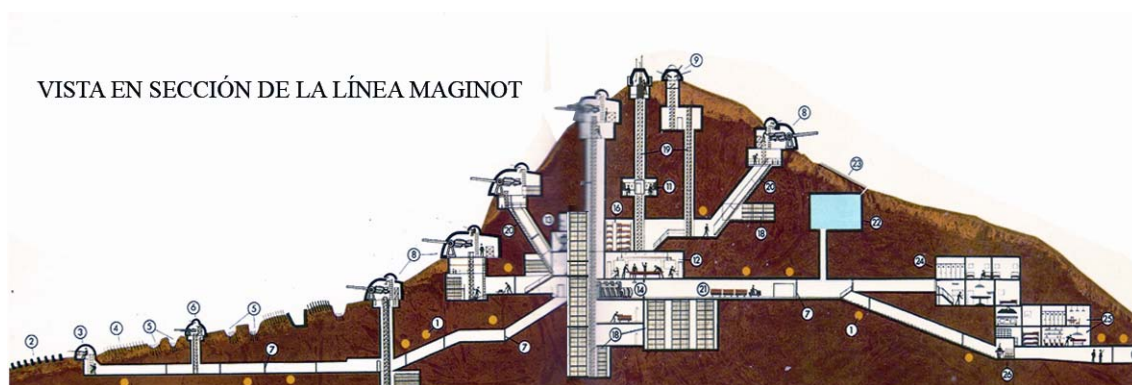
Miguel de Cervantes, *El Quijote* I, cap 39.

Un bunker es una fortificación, de tamaño variable, de cemento y acero y gruesas paredes, casi metido en tierra y cubierto por una fuerte cúpula a prueba de proyectiles y que sobresale lo imprescindible para el juego de cañones y ametralladoras. Los búnkeres fueron empleados especialmente en la SGM, aunque también se construyeron en la Guerra Civil Española, formando barreras defensivas que se extendían en ocasiones a lo largo de cientos de kilómetros. Éste es el caso de los búnkeres construidos por los nazis a lo largo de la costa francesa y de la llamada *Línea Maginot* edificada por el gobierno francés entre 1927 y 1936 a lo largo de la frontera con Alemania.

El concepto de búnker ha conocido un gran desarrollo. Nacido como consecuencia del poder destructor de la artillería y como defensa de ésta, se

ha convertido también en baluarte defensivo armado, en ocasiones como simple acomodamiento de tiradores, como nido de ametralladoras o como emplazamientos de artillería, a veces de gran calibre. El búnker, en ocasiones como gran fortaleza dotada de multitud de instalaciones, servicios y con alojamientos permanentes para tropas es de algún modo el último recuerdo del castillo, es decir de la fortaleza estática frente a la guerra móvil, y en el caso de la amenaza nuclear ha llegado a significar la única protección contra las consecuencias de la destrucción y de la radioactividad.

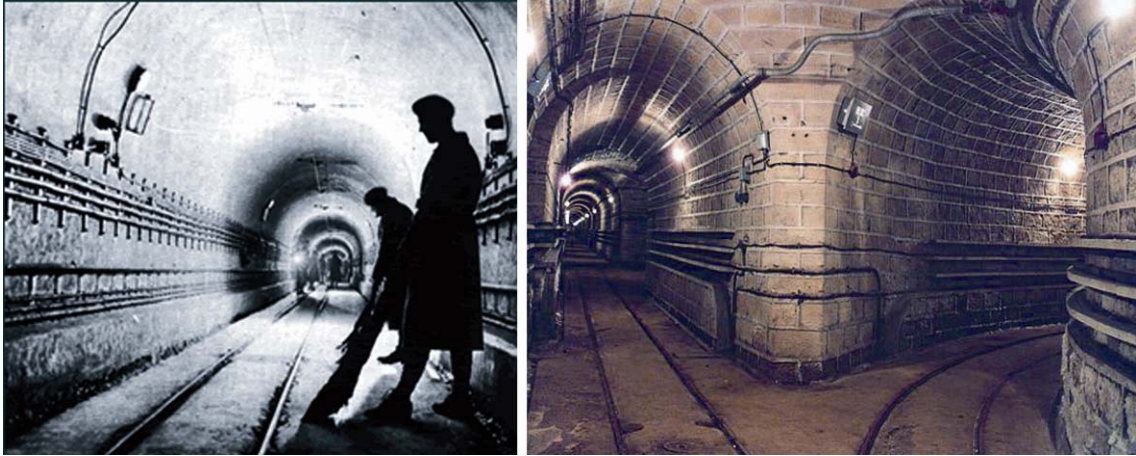
Esta visión como fuerte o castillo ha tenido su exponente más importante en los años previos a la SGM, en la Línea Maginot y después de vencida esta, en los esfuerzos alemanes por contener la invasión aliada con la llamada Muralla del Atlántico. Daremos, a continuación una breve descripción del volumen que llegó a alcanzar el concepto defensivo de la Línea Maginot o el Muro del Atlántico como última expresión de la idea del castillo. Los gráficos y dibujos nos dan una idea ilusionista de su estructura, una idea estética y futurista casi propia del relato de Wells. El corte de la Línea Maginot, no se asemeja a un castillo sino más bien a un gigantesco acorazado sepultado en la tierra, a un inframundo donde, como en la novela *La máquina del Tiempo*¹²⁸, habitan los oscuros “*morloch*”.



31

El testimonio recogido atestigua esto; los soldados destacados en esta fortaleza enterrada pasaban semanas sin ver la luz, y la realidad de la vida en la Maginot es más parecida a la de un trabajador de una mina que a la del habitante de un castillo. Se ha destacado la diferencia de espíritu que esto motivaba. El estilo de la PGM, en la época de la guerra moderna, la estaticidad del castillo gótico frente al movimiento del motor en la centuria del futurismo y del maquinismo.

¹²⁸ WELLS, H.G. *La máquina del tiempo*, *The time machine*, 1895.



32

El interior de la Línea Maginot. Fotos cortesía *Reunión des Musées Nationaux*

Desde luego la estética del ejército francés, considerado uno de los más potentes de su tiempo así lo atestiguaba: esta apenas había cambiado desde la PGM, ni en los uniformes ni en el estilo militar, se diría que la Maginot anclaba a Francia en un pasado de castillos y viejas glorias mientras que la máquina militar alemana era un ejemplo de modernidad, no sólo efectiva sino estética y a nivel de propaganda.

Estéticamente la arquitectura (o quizás fuese más propio hablar de ingeniería) apenas existe, y no es así por una preocupación por el paisaje, sino por la lógica evolución de la fortaleza desde la aparición de la artillería; esto es, una evolución hacia su desaparición. Otros búnkeres, en cambio, como aquellos situados en las costas, si han dejado relieve en el paisaje aunque su imagen recuerda poco a la del castillo. Inhabitables como hoteles, algunos son museos y otros gigantescos hitos que miran hacia el mar, a modo de colosos testigos de su época sin ser castillos, ni esculturas.

Cabría preguntarse si son bellos estos búnkeres, si llegarán a formar parte de un paisaje amable y deseado como lo han sido los castillos o los fuertes del renacimiento con anterioridad. Si fuésemos capaces de ver las obras con la distancia que el tiempo nos proporciona para comprender lo que hoy entendemos por monumentos, tal vez los considerásemos así.

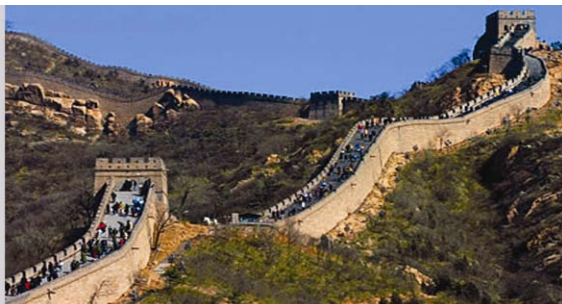


33

En las imágenes, búnkeres alemanes de la muralla del atlántico en Normandía y monolito de la isla de Pascua, Chile. Pasada su primitiva función, los restos de la muralla atlántica son parte del paisaje, como colosos que miran al mar, como gigantes o como ruinas de viejos castillos. ¿El tiempo pintor?

La Línea Maginot fue una línea de fortificación y defensa construida por Francia a lo largo de su frontera con Alemania e Italia, después del fin de la PGM. (El término Línea Maginot se refiere al sistema entero o en ocasiones únicamente se usa para referirse a las defensas contra Alemania. Las defensas contra Italia suelen llamarse también Línea Alpina). Frente a ella se hallaba la línea fortificada alemana conocida como Línea Sigfrido. Este sistema debe su nombre a André Maginot, quien fue su promotor; un veterano mutilado durante la PGM que murió en 1932 sin ver terminada la obra. La parte esencial de los trabajos se terminó en 1936, en momentos en que la amenaza hitleriana parecía darle toda la justificación a este proyecto: es la mayor línea de defensa militar construida en el mundo moderno, siendo de una gran complejidad tecnológica y militar. La línea Maginot comprende 108 fuertes principales a 15 Km. de distancia entre sí, multitud de pequeños fuertes y más de 100 Km. de galerías.

En lo más fundamental, el concepto defensivo de la línea Maginot es el mismo que el de la Gran Muralla de China, un sistema de defensas que cubre toda una frontera; en ninguno de los dos casos contuvo las invasiones.



34

En cuanto a su diseño, la Línea Maginot era un sistema defensivo compuesto por tres clases de obras.

En la zona más avanzada, una red fija de puestos de observación y de primera detención, barreras anticarro, alambradas, ametralladoras y piezas anticarro, con todo el conjunto accesible desde el subsuelo. Queda patente que Francia se sentía satisfecha del sistema defensivo de trincheras heredado de la PGM y pretendía con este esfuerzo de construcción, protegerse de una forma estática y cómoda de la amenaza alemana. Después de esta primera línea se suceden una serie de fortificaciones que aseguran una obstaculización continua.

A diferencia del hito que supone el castillo, existe ya en el momento del diseño de la Maginot una tímida preocupación por el paisaje. Los fuertes son contruidos sin apenas alterarlo, pues casi no sobresalen del terreno, si bien como decimos esto obedece más a un principio estratégico que ecológico o estético. El tercer sistema defensivo es el que está constituido por fortificaciones de mayor tamaño y complejidad y estaban armadas con los cañones de mayor calibre.

La línea estaba compuesta por una serie de fuertes subterráneos, unidos muchos de ellos por galerías profundas, prácticamente autónomos y protegidos delante por una serie de obras menores. Galerías espaciosas, parecidas a las del metro de París llevaban de una fortaleza a otra y de un sector a otro de la misma construcción (ciertos fuertes tenían una red de galerías superior a cinco kilómetros).

Por las galerías corrían trenes eléctricos que llevaban tropas, municiones y víveres. En tres minutos una guarnición podía recibir refuerzos procedentes de acuartelamientos cercanos. Esta imagen de túneles, galerías y pasadizos se ha hecho muy popular y muchos autores, en el cine, la novela o el cómic, han situado a sus personajes en impresionantes búnkeres.

Por citar algunos; las enormes instalaciones alemanas de *“Los Cañones de Navarone”*¹²⁹, las bases secretas de los enemigos del agente 007, repetidas y parodiadas desde hace años, o en el cómic de Hergé, deudor de la estética de la SGM.

¹²⁹ THOMPSON, J. Lee. *Los Cañones de Navarone*, “*The Guns of Navarone*” Columbia Pictures, GB. 1961

Búnkeres de ficción: *Los cañones de Navarone*, dos grandes piezas de artillería naval o ferroviaria amenazan el mediterráneo desde un búnker alemán en una isla griega.



Búnker imperial en *El retorno del Jedi*, tras una batalla, sólo un ardid permite a los rebeldes conquistar las instalaciones del imperio.



Tintín deambula por un búnker en *El País del Oro Negro* ¡caramba, esto parece la Línea Maginot! exclama.



35

Sin embargo, pese a la imagen dinámica y luminosa que la fantasía ha dado al bunker en general, el concepto defensivo de la Línea Maginot hacía de la vida de sus guarniciones algo estática, oscura, pasiva, incluso derrotista. Los soldados de *le béton* o *le trou* (el agujero) no veían la luz en días o incluso en semanas. A veces había que hacer kilómetros bajo tierra antes de poder asomarse a una mirilla para ver un palmo de terreno lleno de alambradas y dos dedos de cielo lluvioso. La historia de la Maginot es también la historia del mayor error militar de la SGM, una construcción titánica heredada de la mentalidad de 1918, que no salvó a Francia de una rápida derrota a manos de las divisiones *panzer* y los *stukas* alemanes.

*El fuerte - en palabras del general inglés Alan Broke- recuerda a la imagen de un barco de guerra construido en tierra. Es una obra maestra (....) pero sólo da una ilusoria impresión de seguridad, y creo que los franceses habrían hecho mejor empleando el dinero en defensas móviles, que en sepultarlo bajo tierra.*¹³⁰

Los primeros proyectos de la Línea Maginot vieron la luz poco después del fin de la PGM con la creación de *Commission de Défense des Frontières* (CDF) en el año 1922. Los trabajos empezaron en 1928, no en la frontera alemana sino en la italiana. Pues el fascismo italiano provocaba más inquietud que la República de Weimar alemana (aún Hitler (1889-1945) no había alcanzado el

¹³⁰ *Crónica militar y política de La Segunda Guerra Mundial*, vol. I Biblioteca Alcar, SARPE, Madrid, 1978, Pág. 47.

poder). Se abrieron numerosas canteras a lo largo de 1929 en los Alpes y también en el Noreste francés, que contribuyeron en la construcción de esta gigantesca obra, que pese a quedar pronto superada por los acontecimientos aún pervive en el paisaje francés.

El Muro atlántico o Muralla del Atlántico fue una cadena de puntos de refuerzo ininterrumpida construida durante la II Guerra Mundial por la Alemania nazi, que tenía como misión impedir una invasión del continente europeo por Francia por parte de los aliados.



36 Imágenes de propaganda de la Muralla del Atlántico y estado actual de uno de sus emplazamientos.

La edificación de este gigantesco proyecto se le confió en 1942 a la Organización Todt. Con un alto coste se dotó a la zona costera del Canal de La Mancha bajo control alemán de todo tipo de búnkeres, blocaos, casamatas, trincheras, túneles y demás estructuras defensivas, que en total sumarían en torno a 15.000 edificios, requiriendo el uso de 11 millones de toneladas de hormigón y 1 millón de toneladas de acero. Ambas construcciones, la Línea Maginot y la Muralla Atlántica, si bien no sirvieron efectivamente para contener las invasiones alemanas o aliadas han sobrevivido al paso de las décadas, salpicando el paisaje de las playas de bretaña o de los bosques franceses. La práctica imposibilidad de su demolición junto con el interés histórico que el paso del tiempo ha propiciado las ha convertido en enormes monumentos conservados por sociedades públicas y privadas, museos o simplemente objeto de atracción turística, como cualquier castillo o yacimiento arqueológico. (De hecho, los fortines de la Línea Maginot son denominados Castillos -*Chateau*- y están señalizados como museos en los mapas y red viaria francesa) Asociaciones privadas, principalmente en Francia, han recuperado y “puesto en funcionamiento” instalaciones de este tipo, contribuyendo con ello a preservar la memoria y el patrimonio histórico.



37

Imágenes de la restauración de un bunker de la línea Maginot. 60 años después de la guerra, una asociación privada de reconstrucciones históricas restaura un búnker y lo pone en funcionamiento, convirtiéndolo en museo. La torreta es escamoteable, es decir, asomaba sólo para disparar, quedando protegida al esconderse bajo tierra y desapareciendo prácticamente. La primera escena corresponde a la re-inauguración del ahora monumento; una guardia de honor ataviados con el uniforme francés de la SGM, saluda en la entrada del bunker. Periódicamente se representa su funcionamiento y se escenifica un asalto alemán.

El búnker, en este sentido suscita el interés del recuerdo, de la memoria a través de los vestigios que dejan las batallas de las que el búnker es el único testigo. El paisaje cambia según la mirada, el búnker transforma el campo en “campo de batalla”, trayéndonos el sonido de los hechos que acontecieron.

La mirada de los artistas no es ajena a estas construcciones a menudo abandonadas a su suerte y no son pocos los trabajos, de diversa calidad, que se desarrollan en torno a estos nuevos monumentos¹³¹.

En España, la recuperación y puesta en valor de baterías y búnkeres corre a cargo del Ministerio de Defensa, el cual junto con Cultura y el esfuerzo de asociaciones privadas ha restaurado numerosos búnkeres de la Guerra Civil y cuantiosas baterías costeras, transformándolas en museos o centros de interpretación, como las recientemente habilitadas de Cartagena.

1.6.1. El juguete: Mas cercano al modelismo militar que al juguete infantil, algunas casas como la británica Airfix editaron en los años 60 y 70 juegos de soldaditos en escala H0 (1/72) en los que se incluían búnkeres, casamatas y blocaos para simular batallas.

¹³¹ Citamos uno que nos es próximo: MESEGUER, Rossell *Batería de Cenizas* (Metodología de la Defensa), publicación de la Diputación de Cuenca, y Fundación Antonio Pérez. Mayo-Junio 2003, en el cual la autora toma como precedente una batería abandonada para desarrollar su propuesta artística.



38

Maquetas y juegos que reproducen el búnker. Colección particular.

1.7. La Estrella de la Muerte; fortaleza definitiva del universo y la arquitectura de fantasía

Desde que el autor de la naturaleza ordenó los límites que deberían servir de barrera a los diferentes cuerpos que componen el universo... las estrellas, imágenes de los dioses, quedaron pendientes en la alta bóveda.

Ovidio, *Metamorfosis*

En el centro de Fedora, metrópoli de piedra gris, hay un palacio de metal con una esfera de vidrio en cada aposento. Mirando el interior de cada esfera se ve una ciudad azul que es el modelo de otra Fedora. (...) Hubo en todas las épocas alguien que, mirando a Fedora tal como era, imaginó el modo de convertirla en la ciudad ideal, pero mientras construía su modelo en miniatura, Fedora ya no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido su posible futuro ahora era sólo un juguete en una esfera de vidrio.

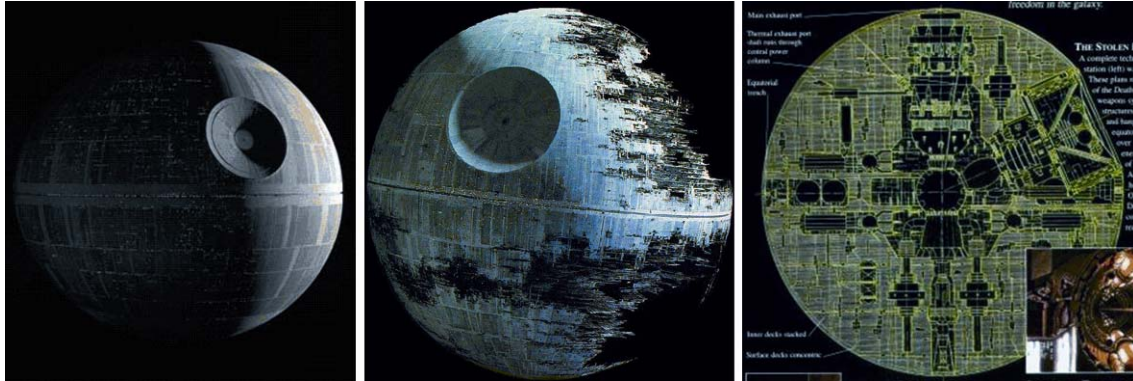
Italo Calvino, *Las ciudades invisibles. Las ciudades y el deseo. 4*

No hemos dejado de referirnos al arte y al cine en particular para explicar el poder visual de las imágenes, en este caso de las fortificaciones; en ocasiones, las mayores y más costosas edificaciones construidas por el hombre. Por tanto dedico el último apartado a una construcción militar de ficción, en la que los creativos y artistas del cine pusieron su empeño para representar el arma definitiva del universo: La Estrella de la Muerte en torno a la cual gira el argumento de la trilogía de cine de CF de *La Guerra de las Galaxias*¹³².

Concebida según el argumento de la película, como una gigantesca estación armada, la Estrella de la muerte es un planetoide artificial, con el aspecto de un asteroide gris, de una pequeña luna de forma esférica y aspecto pálido (representando la ausencia de vida) construida de metal, erizada de defensas y con capacidad ofensiva como para destruir un planeta entero. Asimismo, la

¹³²LUCAS, George, *La Guerra de las Galaxias, (Star Wars)*, Twenty Century Fox, USA, 1977.

Estrella de la Muerte, también tiene capacidad de desplazarse por el espacio, orbitando como un planeta o satélite y de este modo hacerse ubicua en el universo. Pese a su aspecto estático, la gran fortaleza puede estar en cualquier lugar.



39

Tres imágenes de la Estrella de la Muerte. La primera corresponde a *La Guerra de las Galaxias*, y representa la primera estación de combate del Imperio. La segunda imagen pertenece a *El Retorno del Jedi* y representa la segunda estrella en construcción. La última imagen es una visión fantástica de los hipotéticos planos del arma.

Este gigantesco castillo o refugio del malvado debe ser asaltado por los héroes de la película para rescatar a una princesa que se encuentra secuestrada en su interior, aludiendo con esto a las leyendas artúricas o a los viejos cuentos de castillos, princesas y dragones o hechiceras.

También podemos encontrar una similitud con el mítico laberinto, en este caso de alta tecnología, en el que habita un monstruo y que los héroes, como Teseo, deben atravesar y del que conseguirán escapar.

Este es un aspecto un tanto poético, el de la ciudad invisible, que puede estar en cualquier lugar o aparecer y desaparecer a voluntad, salvo que a diferencia de las *Ciudades Invisibles*¹³³, de Italo Calvino, esta constituye un encuentro nada grato para el Viajero.

¹³³ CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles* Ediciones, Siruela, Madrid, 2005.

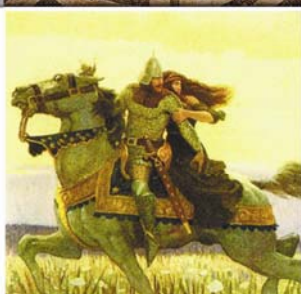
El laberinto de Chartres, laberinto circular en cuyo interior Teseo lucha con el Minotauro y la Estrella de la muerte; gran laberinto, cárcel y morada del monstruo.



En el interior del laberinto, nos muestra este mosaico romano de Pompeya, Teseo se enfrenta al minotauro, como Obi Wan Kenobi se enfrenta a Darth Vader en la Estrella de la Muerte.



Finalmente, vencido el monstruo y burlado el laberinto, se produce el rescate de la princesa. Como Lancelot a Eleine o a Ginebra, Han Solo rescata a la Princesa Leia, prisionera en el laberinto y emprenden la huida.



40

Desde la antigüedad hasta Copérnico (1543) la concepción del cosmos fue, como sabemos, "geocéntrica", aunque se dieron distintas versiones: en una de ellas la Tierra aparecía representada como una figura plana cubierta con una especie de cúpula semiesférica; otra, la más científica, concebía la tierra más o menos redonda.

Redondeó el mundo en forma de esfera...por ser la forma más perfecta. Quiso que el mundo girase en sí mismo, alrededor de un mismo punto, con un movimiento uniforme y circular.

Platón

La imagen de la gran esfera o de la gran cúpula, en arquitectura, tiene un claro precedente en el arte romano: el *Panteón de Agripa*, modelo de las cúpulas que se hicieron en el Renacimiento y con posterioridad a este e influencia de la cultura occidental.



41

La cúpula del Panteón de Agripa, en Roma, e imagen de *El Vientre del Arquitecto*, (*The Belly of an Architect*) de Peter Greenaway, 1987; la cúpula como una mujer encinta. Fotograma de la película.

La iconografía de la esfera es muy amplia: en la mano de un monarca, significaba la soberanía sobre el mundo. Fue utilizado por primera vez por los emperadores romanos. En la era cristiana, coronado por una cruz, era una de las insignias de los emperadores del Sacro Imperio Romano y de los reyes ingleses desde Eduardo el Confesor.

También la esfera ha significado en el arte la representación del poder divino, existiendo numerosas obras en la que El Creador sostiene una esfera de poder en su mano como *Salvator Mundi* o bien puede estar postrado a los pies de Dios Padre. Iconográficamente la esfera ha sido usada como representación del orbe y asociada al poder divino y terrenal, existiendo muchos ejemplos de la utilización de la esfera como elemento simbólico.

El globo aparece con mucha frecuencia entre las virtudes personificadas, las artes liberales y algunas divinidades paganas que manifiestan así su universalidad.

Puede significar firmeza si se apoyan en él la Justicia, la Fe y la Historia, sin embargo significa inestabilidad si se apoya sobre él la Fortuna. Es atributo de la Verdad, de la Filosofía y de la astronomía, así como elemento alegórico en el bodegón y representación Apolo, de Cupido y de la diosa Tierra Cibeles.¹³⁴

¹³⁴ HALL, James. *Diccionario de temas simbólicos y artísticos. Dictionary of subjects and Symbols in Art*. Alianza editorial, Madrid, 1987.



42

La imagen de Dios Padre o de la Virgen María sujetando un orbe se repite en el arte románico y gótico como símbolo del poder de Dios sobre el mundo. En la última imagen la esfera aparece dividida en segmentos, propio de la esfera armilar, del mismo modo que los círculos del infierno, que tienen así su versión celestial. La representación de estrellas que vemos en la última imagen puede aludir a la bóveda celeste. Fotografías del autor, Museo Episcopal de Girona.

La esfera es representada en la pintura como orbe en los más de los casos, aunque también encontramos ejemplos en los que la esfera simboliza la fuente de la vida, asociada a la luz, al paraíso y en oposición con el infierno como en la obra de Patinir *Caronte atravesando la laguna Estigia*¹³⁵. En esta obra se representa una fuente compuesta de varias esferas representando la fuente de la vida. Aquí la esfera es concebida como elemento positivo como surtidor, o *lo lleno* en oposición a la gruta o cueva, entrada al infierno y por tanto, *lo vacío*.



43

Fragmento de la obra de Patinir *Caronte en su barca*. (Zona del paraíso).

Otras pinturas de Patinir representan también una imagen del orbe sujeto por dios-niño como representación del poder sobre el mundo o en el caso de

¹³⁵ PATINIR, Joachim. *Caronte atravesando la Laguna Estigia*, 1524-24 Óleo sobre tabla 64 x 103 cm (zona del paraíso). VVAA PATINIR Estudios y Catálogo crítico de la exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid 2007.

Paisaje con el descanso en la huida a Egipto¹³⁶, en el que una esfera de piedra con los restos de una escultura sobre ella es un resto de una imagen pagana.¹³⁷



44

Fragmentos de las obras de Patinir *Paisaje con San Cristóbal* ca. 1520-24 y *Paisaje con el descanso en la huída a Egipto*, ca 1518-20.

Felipe II, en la biblioteca del Escorial hizo colocar varios orbes, como representación del mundo y del poder del imperio español, un poder que venía de Dios, pues España estaba, en esos tiempos, haciendo *el trabajo de Dios en la tierra*¹³⁸.

De este modo vemos la importancia de la esfera, de la cúpula y del orbe en nuestra cultura, como manifestación del poder divino. Así un orbe negro y descomunal, una estrella no fértil, muerta, es un orbe amenazador.

La Estrella de la Muerte es descomunal, aparentemente está puesta en el universo por un poder sobrenatural y la energía para crear vida en un planeta como el nuestro encuentra su antagonismo en el poder para destruirla que ostenta La Estrella de la Muerte. No son los únicos elementos iconográficos que acompañan a la esfera.

¹³⁶ Joachim Patinir *Paisaje con el descanso en la huida a Egipto*, 1518-20, Óleo sobre tabla, 121x 177cm Madrid, Museo Nacional del Prado. Catálogo crítico de la exposición VVAA Museo Nacional del Prado, Madrid 2007

¹³⁷ Según anotación de Pilar Silva Maroto en el catálogo Patinir, de la exposición Patinir y la invención del paisaje, celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 2 de Julio y el 7 de octubre de 2007.

¹³⁸ “El cuidado, celo y asistencia con que Vuestra Majestad acude a las cosas del servicio de Nuestro Señor hacen que Él acuda, como vemos, a las de Vuestra Majestad...” Geoffrey Parker, *Felipe II*, Alianza Editorial, Biblioteca 30 aniversario, Madrid, 1997 pág.88.



El orbe o *globus cruciger* en latín, es una joya que representa un globo terráqueo rematado con una cruz. El orbe es un símbolo cristiano de autoridad utilizado a través de los tiempos. El orbe simboliza el dominio de Cristo (la cruz) sobre el mundo (el orbe), literalmente sujeto por un gobernante terrenal (o, a veces, de un ser celestial como un ángel). Cuando es sostenido por Cristo mismo, el objeto es conocido en la iconografía occidental como *Salvator Mundi* (el Salvador del Mundo), muy habitual en las representaciones románicas y góticas. Imágenes: biblioteca del Monasterio del Escorial, *Felipe II* de Sofonisba Anguisola, Museo Nacional del Prado, Madrid, e imágenes de orbes rematados por una cruz, en orfebrería y pintura.

45

La influencia de la desproporción de su tamaño y como condiciona al individuo es un elemento que ya conocemos, por haber visto numerosos ejemplos de megalomanía en la parafernalia nazi, desde los desfiles de Nuremberg, a la arquitectura de Speer (1905-1981).

Así las grandes cúpulas o las construcciones esféricas simbolizan un poder de creación a imagen de Dios, una omnipotencia que se expresa a través de la arquitectura y que han sido retomadas como motivo de la arquitectura en muchas ocasiones y que, particularmente en el s. XX han sido uno de los medios de expresión de la arquitectura, desde las obras de Bruno Taut¹³⁹ (1880-1938), Rudolf Steiner (1861-1925) o Alois Bastl, hasta el neoclasicismo desmesurado de Albert Speer.

También el cine alemán de la época, principalmente producciones que tenían como protagonistas a la ya consagrada como actriz Leni Riefensattel, el culto al tamaño, a las fuerzas de la naturaleza se vuelve un elemento político. La montaña, como la cúpula, es una metáfora visualmente irresistible de las aspiraciones místicas del nazismo, que después habría de concretarse en el culto al Führer.

¹³⁹ Nos referimos a obras como las llamadas de "Arquitectura Alpina" (1919) o el Pabellón de las Industrias del Acero en Leipzig de Taut (1913), o el Goetheanum de Steiner (1913), o el interesante proyecto de Alois Bastl para la construcción de un Palacio para las asociaciones científicas en pro del ocultismo (1902), caracterizados por la utilización de la cúpula como elemento expresivo e incluso filosófico y religioso. PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gill, Barcelona, 1975.

Esta identificación de arquitectura y política ha tenido en el nazismo una especial relevancia, según Albert Speer, el arquitecto designado para llevar a cabo la remodelación de la capital alemana, la futura *Germania*.

Escenografía de Leni Riefens-
tahl para *La Montaña Sagrada*,
de Dr Fank, 1925. La catedral
de hielo o el gusto romántico
alemán por los escenarios
grandiosos.



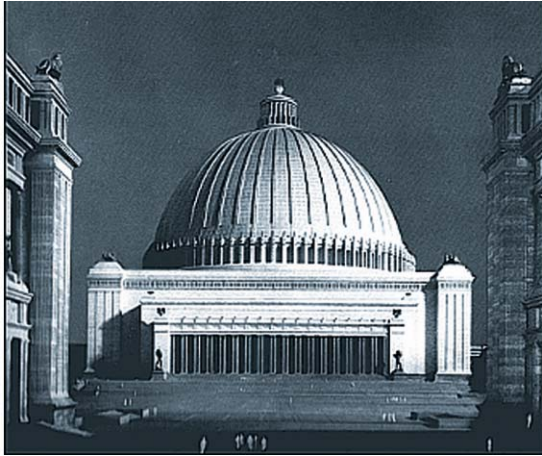
46

Su trabajo era “extremadamente político”, y afirmaba que sus construcciones no sólo habían de “expresar la esencia del movimiento, sino que eran prácticamente una parte de él”. En el fondo, la arquitectura civil del Reich, era arquitectura militar o en cualquier caso, *beligerante*.

La reforma de la capital del Reich se basaba en dos ejes: el eje imperial y el eje administrativo o de tráfico. El eje imperial, diseñado para superar en todo a los Campos Elíseos de París culminaría con la Gran Nave, cuya cúpula de 290m, inspirada en San Pedro de Roma, superaría en 17 veces a esta.

Deje que un pobre campesino entre en nuestra sala de la cúpula en Berlín. No sólo se quedará sin aliento: a partir de ese momento, el hombre sabrá donde pertenece (A. Hitler a Albert Speer, citado por Rosa Sala Rose en *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acanalado, Barcelona, 2004)

Esta utilización del globo terráqueo como símbolo de poder y de la desproporción como canon son características de los poderes totalitarios y la imitación de las atribuciones divinas pone de manifiesto la competencia de la cosmovisión nazi con el poder tanto espiritual como terrenal del cristianismo representado por Roma.



47

Fotomontajes con la maqueta de la *Gran Nave*, el proyecto gigantesco de Hitler para el futuro Berlín.

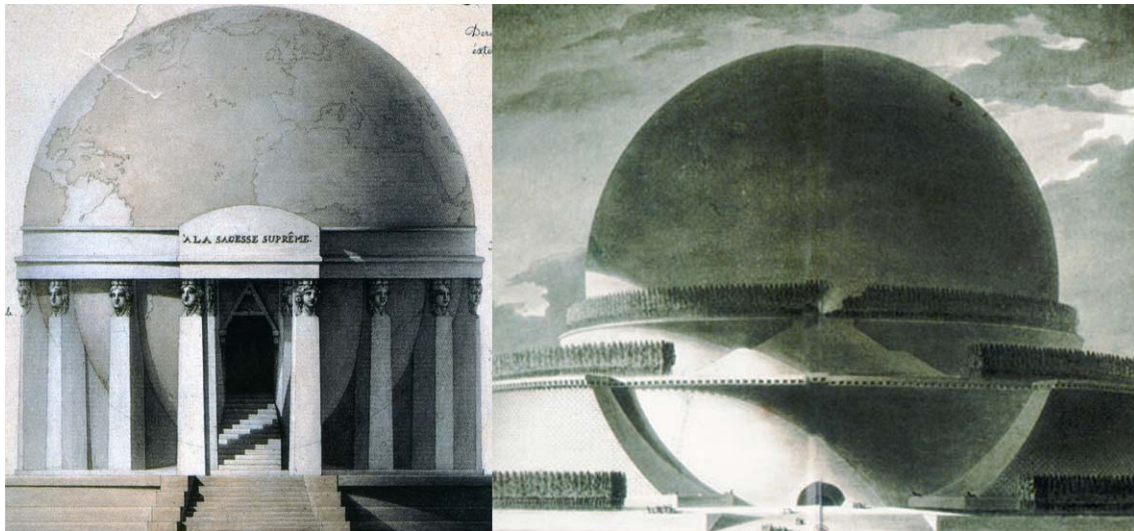
En el caso de la Estrella de la Muerte, la escala, como decimos desproporcionada, que la asemeja a un planeta la hace invencible y la cuantía de sus armas la convierte en un enemigo colosal, sin embargo, una pequeña fuerza especializada consigue encontrar un punto débil en su estructura y destruirla, actualizando el viejo relato de David contra Goliat.

Para su filmación se recurrieron a modelos a distintas escala y a maquetas que detallaban partes concretas. El resultado del montaje era un efecto verdaderamente majestuoso y de futuro.

Sin embargo los proyectos de arquitecturas esféricas no son nuevos y existen precedentes verdaderamente interesantes en la historia. Tal vez los más conocidos sean los del *Cenotafio de Isaac Newton*, del arquitecto francés Étienne Louis Boullée ¹⁴⁰ (1784) y cuyo archivo se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia.

Este diseño representa uno de los iconos de la llamada *Arquitectura Visionaria*.

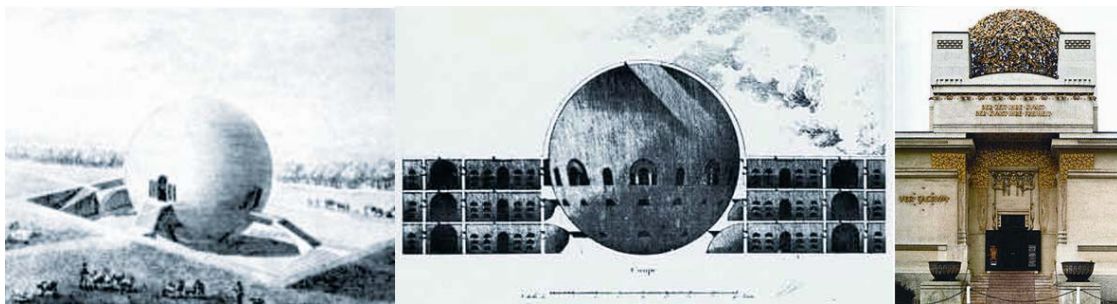
¹⁴⁰ Étienne-Louis Boullée arquitecto francés. Nació y murió en París (12 de febrero de 1728 - 6 de febrero de 1799). Hijo de un arquitecto, estudia pintura inicialmente para luego pasar a la arquitectura por petición paterna. En 1762 entra a formar parte de la Academia Real de Arquitectura de París. Entre 1752 y 1775 realiza varios arreglos para interiores de casas de nobles, entre ellas una para el conocido actualmente como Palacio del Elíseo (residencia presidencial). Su obra fue muy escasa y su tratado de la arquitectura (*Arquitectura. Ensayo sobre el arte*) no fue publicada hasta mediados del siglo XX.



48

Boullée, dibujos de construcciones esféricas. Proyectos para la construcción del Cenotafio de Isaac Newton.

Otros ejemplos arquitectónicos en los que se ha utilizado la esfera como elemento constructivo u ornamental los podemos encontrar en proyectos del también “visionario” Claude-Nicolás Ledoux¹⁴¹ o en movimientos como el Art Nouveau¹⁴² con ejemplos como el edificio vienes de J. M. Olbrich, la Secesión, de 1898.



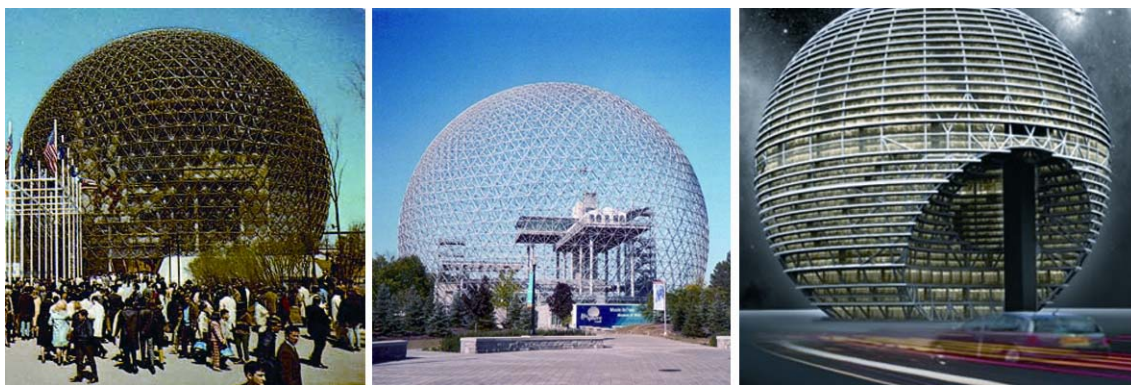
49

Dibujos para diseños de casas de Ledoux, 1773, aprox. y fachada de la *Secesión*, de Olbrich, en Viena 1889. .

Las esferas o cúpulas geodésicas son un alarde arquitectónico, como la construcción de un orbe, que ha tenido numerosos ejemplos en el s XX y que en el XXI son una práctica casi corriente de la moderna arquitectura.

¹⁴¹ Claude- Nicolás Ledoux, Arquitecto y urbanista francés, 1736-1806.

¹⁴² BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. (8ª edición) Gustavo Gili, Barcelona, 2004, Págs. 285 a 339.



50

Cúpulas geodésicas, pertenecientes a la Exposición Universal de 1967, en primer lugar, a un recinto de exposiciones británico, en segundo y a un hotel en Dubai, que guarda un gran parecido con la Estrella de la muerte en la última imagen.

En definitiva, la cúpula y la esfera se han utilizado en arquitectura como un recurso de grandeza y de modernidad, relacionándose con lo divino y con los avances tecnológicos que permitían construirlas.

Otro elemento fundamental en la Estrella de la Muerte es la utilización de los conceptos de modernidad y limpieza como elementos perturbadores, algo muy habitual en el cine de Ciencia Ficción.

Esta situación parece heredada del rechazo popular de las estructuras funcionalistas del estilo Internacional, de aquellas convicciones modernas que, pese a estar basadas en conceptos universalizadores del gusto influidas por la democracia y el progreso han tenido un rechazo social especialmente señalado en el cine.

David Rivera en *Tabula Rasa, El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*¹⁴³, afirma que en películas como *La naranja mecánica*¹⁴⁴ o *Teléfono rojo*¹⁴⁵, de Kubrick, la arquitectura moderna, la limpieza funcional, los espacios diáfanos y los colores puros equivalen a violencia y comportamiento colectivo irracional.

Efectivamente el minimalismo y la modernidad han sido utilizados peyorativamente para crear ambientes totalitarios en películas como *Gattaca*¹⁴⁶ (Andrew Niccol, 1997) o *THX 1138*¹⁴⁷ (George Lucas, 1971), tradición que

¹⁴³ RIVERA, David. *Tabula Rasa, El movimiento moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*, Fundación Diego de Sagredo. Págs. 29, 31, 47 y 192.

¹⁴⁴ KUBRICK, Stanley. *La naranja Mecánica- Orange Clockwork*. 1972 GB

¹⁴⁵ KUBRICK, Stanley. *Teléfono Rojo (Dr Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb)* USA 1964

¹⁴⁶ NICCOL, Andrew. *Gattaca*, Columbia Pictures, USA 1997.

¹⁴⁷ LUCAS, George, *THX 1138*. Twenty Century Fox, USA 1971

puede tener su origen, según Rivera, en la utilización de la trama lecorbusiana en *Con la muerte en los talones*¹⁴⁸, de Hitchcock en la cual la sede de Naciones Unidas es representada como una metáfora de jaula o trama y la ausencia de humanidad de la bella casa al estilo de Wright en las escenas finales refleja en escondite del malvado Vandamm. Pensamos que esta tradición va más allá y se remonta a los conceptos urbanísticos de *Metrópolis*¹⁴⁹ en los que la ciudad es representada como una amenaza.

De esta manera, la modernidad y sus señas de identidad, la limpieza y el funcionalismo toman en el cine un sentido deshumanizador y en *La Guerra de las Galaxias* son el reflejo de un imperio de rasgos fascistas. En general, la modernidad nunca es buena en el cine.

La estrella de la muerte posee estas cualidades; es una imagen de modernidad, un terror tecnológico o un coloso moderno que habla de la ambición del hombre y es una imagen de poder, de capacidad de destruir, de borrar la memoria con la eliminación total de sus víctimas, de manera que se erige en una construcción que destruye, siendo la destrucción su razón de ser.

Mathieu Pernot, *Implosions*, la destrucción como obra de arte, la desaparición programada de la historia. PHOTOESPAÑA, 03, Galería Astarté.



51

1.7.1. El juguete

Pocas producciones cinematográficas, por no decir ninguna otra, han dado lugar a tan extraordinaria profusión de juguetes, objetos publicitarios, coleccionables y publicaciones como *La Guerra de las Galaxias*. Hablar de esto de manera pormenorizada no tiene cabida aquí pues existen extensas guías y catálogos con miles de referencias sobre los productos de esta serie¹⁵⁰. Nos limitamos a mostrar algunos juguetes producidos sobre la Estrella de la Muerte.

¹⁴⁸ HITCHCOCK, Alfred. *Con la muerte en los talones*, (*North by Northwest*), Columbia Pictures Usa 1959

¹⁴⁹ LANG, Fritz. *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927.

¹⁵⁰ La más actualizada quizás sea la *Tomart's Price Guide to Worldwide Star Wars Collectibles*, Tomart's Publications Ohio, USA, 1997-2007



52

Juguetes basados en la Estrella de la Muerte, algunos, verdaderos tesoros para los coleccionistas, alcanzan precios muy elevados.



- 1** –Imagen. Central eléctrica soviética. ORTIZ, Isabel, (Dir.) Atlas Ilustrado de la Segunda Guerra Mundial, Susaeta, 2002, Pág. 32.
- 2** –Imágenes:
- Campamento romano, maqueta exposición. VVAA, *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*, Catálogo, Ministerio de Defensa, Madrid, 1997, Pág. 333.
 - Reconstrucción histórica de un campamento, cortesía Ermine Street Guard.
 - Campamento romano, dibujo de planta. VVAA, *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*, Catálogo, Ministerio de Defensa, Madrid, 1997, Pág. 339.
- 3** – Imagen. Asalto a un campamento romano, Columna Trajana. VVAA, *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*, Catálogo, Ministerio de Defensa, Madrid, 1997, Pág. 289
- 4** -Imágenes del interior de un fuerte romano. Ermine Street Guard.
- 5** –Imágenes. Reconstrucción de un fuerte romano. Ermine Street Guard.
- 6** – Ilustraciones. Campamentos romanos en el cómic. GOSCINNY, René y UDERZO, Albert. *Asterix en Bélgica*, Ediciones Junior, Barcelona, 1979, Págs 15 y 17.
- 7** –Imagen. Recortable de Asterix, Calcomic Kit-Kit, Joker publicidad y promociones, Barcelona, 1981, colección particular.
- 8** -Ilustración, Angus Mc Bride. GRAVETT, Christopher. *Guerras de Asedio en la Edad Media* Colección Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey Élite Series, Madrid, 1997, Pág 19.
- 9** –Imágenes:
- Torres albarranas: Colegiata y Castillo de Alquézar
 - Torre de la Malmuerta. Fotografías del autor.
- 10** - Imágenes:
- Castillo de Torrelobatón (Valladolid) www.fundacionvillalar.es
 - Observatorio de la Luftwaffe en Normandía, BRAEUER, Luc . *Souvenir Guide Saint-Nazaire During World War II* ,Museo de Historia de Saint Nazaire , Pág 12.
- 11** – Imagen. Murallas de Ávila, www.patrimoniodecastillayleon.blogspot.com
- 12** –Ilustración. EBERHARD, Köning, *Las muy bellas horas del Duque de Berry*, Ed Casariego, Madrid, 2001, Pág 51.

- 13** –Ilustración. Miniatura francesa, s. XV,
<http://cronologia.leonardo.it/storia/aa1525a.htm>
- 14** –Ilustración. MANTEGNA, Andrea , *Cámara de los esposos*. CAMESASCA, Ettore. *Los grandes maestros del arte, Mantegna*, Sacala/Riverside, Florencia, 1992, Pág. 47.
- 15**-Ilustración. PATINIR, Joachim. *Paisaje con el martirio de Santa Catalina*. VVAA, *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2007, Pág. 261.
- 16** –Ilustración. PÉREZ VILLAMIL, Genaro, *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo*. VVAA. *El siglo XIX en el Prado*. Catálogo, Museo Nacional del Prado. Museo del Prado, Madrid, 2007, Pág 133.
- 17** –Imágenes:
 -Ruinas de Dresde. www.cityofsound.com
 -RICHTER, Gerhard . *Panorámica de Madrid*, 1968. VVAA, *Pintura Alemana del Siglo XX, Catálogo, Fundación Caja de Madrid*, 4 Diciembre 1997 - 22 Febrero 1998, Madrid, 1998, Pág 125.
- 18** –Imágenes:
 -Alcázar de Segovia, www.artehistoria.jcyl.es/artesp/jpg
 -Castillo de Neuschwanstein, www.deskpicture.com/DPs/Places
 -Castillo de Cenicienta, Disneyland. PIERONI, Piero. *Walt Disney Disneylandia* Ediciones Gaisa, Valencia, 1968, Pág 12.
- 19** –Imágenes:
 -Fotograma. *El señor de los anillos*. JACKSON, Peter. *Lord of the Rings, (El Señor de los anillos)* Columbia Pictures-Tristar, USA, 2004.
 -Fotograma, *Metrópolis*. LANG, Fritz. *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927.
 -Ilustración. *L'Île Noire*. REMÍ, George, (Hergé). *L'Île Noire (La Isla Negra)*, Juventud, Barcelona, 1989.
- 20** -Ilustración. *Stalin Vs Hitler*. LIPATOV, Alexey, *Stalin Vs Hitler*, Norma, Barcelona, 2000, Pág 5.
- 21** –Imagen. Exin Castillos. www.juguetesantiguos.net
- 22** – Ilustración. SNAYERS, Pieter. *El sitio de Gravelinas*, h 1652, Museo del Prado, Madrid. Exposición *Escenas de batallas, Jacques Callot y Pieter Snayers*. Madrid, 2008.
- 23** –Imágenes:
 -Palmanova. www.artehistoria.jcyl.es
 -Sforzinda. www.artehistoria.jcyl.es
- 24** –Ilustración. REMINGTON, Frederic. *On the defensive*, 1885 Frederic Remington Museum, Ogdensburg, New York.

- 25** –Fotograma. Fort Apache. FORD, John. *Fort Apache*, RKO Pictures, USA, 1948.
- 26** –Ilustración. HOOK, Adam. FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005, portada.
- 27** -Ilustración, MILLER, Alfred Jacob, 1834. Washington Army Museum. FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005, Pág 7.
- 28** -Imagen, Fort Union. FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005, Pág 12.
- 29** -Imagen, Blockhouse, Fort Berthold. FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005, Pág 28.
 -Ilustración, *Canyon Apache*. MORRIS, Maurice/ GOSCINY, René. *Canyon Apache*, Grijalbo, Barcelona 1981, Pág 40.
- 30** –Imágenes. Fuertes de juguete. Colección particular.
- 31** -Ilustración, Línea Maginot. *Crónica militar y política de La Segunda Guerra Mundial* vol. I Biblioteca Alcar, SARPE, 1978, Págs 46-47.
- 32** –Imágenes. Línea Maginot. cortesía *Reunión des Musées Nationaux*.
- 33** –Imágenes:
- www.atlantikwall.net
 - Imagen. PRESTON, Anthony. *Decisive Battles of Hitler,s War*, New Burlington Books, London, 1988.Pág. 141.
- 34**– Imagen, Gran Muralla China. www.abc.es
- 35** –Imágenes.
- Fotograma. THOMPSON, J. Lee. *The Guns of Navarone*, (*Los Cañones de Navarone*), Columbia Pictures, GB, 1961.
 - Fotograma. MARQUAND, Richard. *The Return of the Jedi*, (*El retorno del Jedi*) 20th Century Fox, USA, 1983.
 - Ilustración. REMÍ, Georges. *Tintín en el país del oro negro*. Juventud, Barcelona, 1970, Pág 48.
- 36** -Fotografías Atlantik Wall. SIGNAL N° 3 marzo 1943, fotografía del autor, emplazamiento actual.
- 37** - Imagen. Re-enacment, sociedad privada, Línea Maginot.

- 38** – Imágenes. Maquetas, Airfix y edición posterior de Heller, colección particular, fotografía del autor.
- 39** – Ilustraciones. Tres vistas de la Estrella de la Muerte. WEST REYNOLDS, David. *Star Wars / Incredible cross sections (vistas en sección de vehículos y naves)*, Dorling Kindersley, Londres 1999, Págs 8-13.
- 40** – Ilustraciones: Laberinto de Chartres, Star Wars, Lancelot y Elaine. DAVID, John, (Edit) *Star Wars / the power of myth*, Dorling Kindersley, Londres 1999, Pág 15.
- 41** – Imagen, interior de la cúpula y tambor del Panteón de Agripa, en Roma. Fotograma de *El vientre del Arquitecto*. GREENAWAY, Peter. *The Belly of an Architect, (El Vientre del Arquitecto)*, British Screen Hendale, USA 1987.
- 42** – Imágenes. Orbes en arte románico. Museo Episcopal de Girona, fotos del autor.
- 43** – Imagen. Fragmento de la obra de Patinir *Caronte en su barca*. (Zona del paraíso). VVAA, *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2007.
- 44** – Imágenes. Fragmentos de las obras de Patinir *Paisaje con San Cristóbal* ca. 1520-24 y *Paisaje con el descanso en la huída a Egipto*, ca 1518-20. VVAA, *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2007.
- 45** – Imágenes. Biblioteca del Real Monasterio del Escorial. *Felipe II*, de Sofonisba Anguissola, Museo del Prado, Madrid, e imágenes de orbes en orfebrería y pintura.
- 46** - TASCHEN, Angélica. *Leni Riefenstahl Cinco Vidas. Una biografía en Imágenes*, Taschen, Colonia, 2001.
- 47** – Imágenes. Albert Speer, maqueta de la gran cúpula para el proyecto de Germania. SALA ROSA, Rose. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acantilado. 2004, Págs 159-166.
- 48** – Ilustraciones, Cenotafio de Isaac Newton Étienne Louis Boullée. arkiblog.net
- 49** -Dibujos para diseños de casas de Ledoux, 1773, aprox. y fachada de la *Secesión*, de Olbrich, en Viena 1889.
- 50** – Imágenes. Cúpulas geodésicas www.gravestmor.com
- 51** – Imagen. PERNOT, Mathieu. *Implosions* PhotoEspaña 2003, Casa de Velázquez, Galería Astarté.
- 52** – Imágenes. Juguetes basados en la Estrella de la Muerte, colección particular, fotos del autor.

Capítulo 2º

El camuflaje: pintar en el uniforme

*En el bosque de Birnam, frente al castillo de Dunsinane.
MALCOM.- Que cada soldado corte una rama y la lleve delante de sí.
Ocultaremos de este modo el número de nuestros combatientes e
induciremos a error las informaciones de los exploradores enemigos (en la
Crónica, de R. Holinshed 1529-1580)*

La tragedia de Macbeth, Acto V Escena IV, William Shakespeare¹⁵¹

2.1. Conceptos de camuflage. Se entiende por camuflar (del fr. *camoufler*) la acción de disimular la presencia de armas, tropas o material de guerra, barcos, carros de combate, aviones etc., dándoles una apariencia que pueda engañar al enemigo por diversos medios¹⁵².

Los motivos camuflados no se restringen hoy a lo militar, sino que este tipo de coloración se ha hecho popular y se ha extendido a otros ámbitos. Forma parte del lenguaje y se halla presente, tanto en la guerra como en manifestaciones culturales, artísticas, en la moda, el adorno o el diseño y por supuesto en la naturaleza.



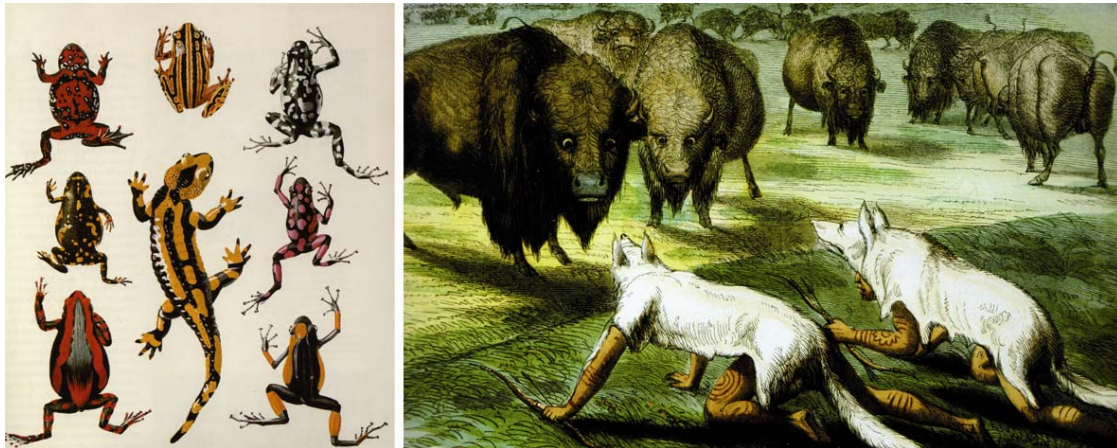
1

Un tigre, perfectamente camuflado, es apenas visible en esta imagen. A la derecha, modelo publicitario de los años 20 del pasado siglo.

¹⁵¹SHAKESPEARE, William. *La tragedia de Macbeth*, Acto V Escena IV, Obras Completas de E. Aguilar 1972, Madrid, Pág. 1621.

¹⁵² Camuflaje, DRAE

El reino animal nos ofrece ejemplos de todas las clases de camuflaje, siendo la del camaleón el caso más llamativo pues como sabemos, posee la facultad de cambiar de color a fin de mimetizarse con su entorno. Otro ejemplo interesante es la cebra cuyo camuflaje disruptivo tiene como fin romper su silueta y hacerla más difícil de percibir a los depredadores. Muchas de estas estrategias, de trampas al ojo inspiraron a los cazadores humanos desde tiempos prehistóricos, quienes imitando a la naturaleza, trataban de disimular su presencia.



2

Coloraciones en la naturaleza e ilustración que muestra los ardides para la caza de culturas primitivas.

Las nuevas creaciones en el arte militar del disfraz se desarrollaron de forma manifiesta y deliberada en la PGM a causa de la aparición en el teatro bélico del reconocimiento aéreo y del largo alcance de la artillería pesada. En la SGM, equipos de artistas, diseñadores y científicos (como pudo ser el caso de la *Bauhaus*, que desarrolló algunos esquemas de camuflaje para la *Whermatch*), trabajaron juntos para crear más sofisticados diseños de camuflaje. En la posguerra se usó el camuflaje como modo de protección del soldado o para facilitar su incursión en el terreno hostil y hoy día la alta tecnología es aplicada al diseño del uniforme y de la protección, como en el caso de sistemas que evitan la detección térmica etc.

Pero el camuflaje ha florecido tanto en la guerra como en la paz. Numerosos artistas y diseñadores se han inspirado en él. Ha tenido un importante impacto en el arte y el diseño en los últimos años, especialmente desde la revolución industrial.

El concepto del camuflaje es doble, por un lado se trata de asemejar un objeto con el entorno. Pero el entorno cambia con el movimiento, lo cual es aplicable a un barco, un tanque, un soldado o un tigre. El otro procedimiento es del camuflaje disruptivo, que consiste, por ejemplo en los barcos, en la utilización de cambios violentos de color para romper su figura y hacerla difícil de reconocer, como podría ser el caso, para el observador de un submarino.

No cabe duda que por su naturaleza, el camuflaje siempre ha resultado atractivo visualmente. Cuando Picasso vio cañones pintados de camuflaje por las calles de París durante la PGM, declaró “Somos nosotros quienes lo hemos creado”¹⁵³ Pero si bien no conocemos ningún diseño de Picasso o Braque directamente relacionado con el camuflaje, sí existe mucha relación entre otros artistas de vanguardia y el diseño de esquemas militares. El pintor cubista Jacques Villon, hermano del escultor Raymond Duchamp-Villon y Marcel Duchamp sirvieron en el Departamento de Camuflaje del Ejército Francés durante la PGM, creando diseños para aplicarlos en el frente. El jefe del servicio de camuflaje, Lucien-Victor Guirand creó un núcleo de artistas asociados al movimiento cubista a fin de desarrollar camuflajes para la artillería, buscando, además de la efectividad de estos sistemas, una forma de propaganda del arte nacional frente al enemigo.



3

Un soldado-pintor camufla un cañón en una ilustración de *La guerre et les artistes*, publicada en París en 1920. Arlequín, óleo de Juan Gris y apunte cubista de André Mare, artista perteneciente al círculo de Duchamp y próximo a los cubistas. El apunte, de 1917, representa un cañón de 28 cm

Desde entonces el camuflaje no sólo ha sido un símbolo de guerra sino también del combate, de la contestación no necesariamente armada sino civil y cultural.

En los años 70 del pasado siglo el camuflaje de los uniformes de combate se convirtió también en la imagen de los veteranos que estaban en contra de guerras como la del Vietnam. A partir de ese momento, el uniforme ha tenido, paradójicamente, dos lecturas; la de elemento indisoluble de lo militar y la de contestación a la autoridad.

Más adelante, en los años 80, al desarrollarse nuevas tendencias sociales, culturales y musicales, las prendas de camuflaje se hicieron populares y se pusieron de moda en multitud de variantes. Los artistas americanos del Hip Hop se adueñaron del uniforme de camuflaje tomándolo como emblema de la lucha urbana como manifestación contracultural.

¹⁵³NEWARK, Tim. *Camouflage*. Imperial War Museum, London, 2007, Pág. 72.



4

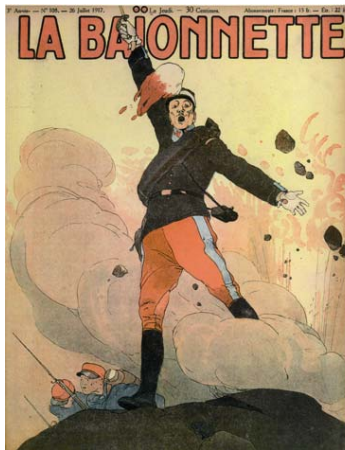
El grupo Hip hop Public Enemy utiliza uniformes camuflados en sus actuaciones. A la derecha, veteranos de Vietnam convierten su uniforme en reivindicación contra la guerra.

El concepto de camuflaje aplicado a la guerra tal y como se conoce en occidente es relativamente reciente, encontrándose las primeras telas miméticas en Italia, a comienzos del s. XX (*Telo mimético*).

Anteriormente al uso en occidente, otros pueblos sí han utilizado técnicas de camuflaje o de mimetismo, para la caza o la guerra, pero la adaptación de uniformes regulares y de artefactos al entorno mediante trucos visuales le corresponde a la guerra moderna. Las guerras de guerrillas o las guerras coloniales en las que combatientes irregulares, perfectamente integrados en su medio causaron derrotas humillantes a grandes ejércitos europeos comenzaron a hacer necesario decidir entre el prestigio militar de las formaciones coloristas y toda su tradición histórica y la eficacia en el campo de batalla.

De esta forma, los ingleses comenzaron a teñir con té o curry sus blancos salacots en la India y en Afganistán donde los vistosos uniformes facilitaban al enemigo la tarea de apuntar sus armas. Los oficiales comenzaron a hacerse menos visibles al enemigo, en contra de las tradiciones que distinguían a los mandos para hacerlos identificables por sus hombres, y se comenzaba a eliminar o al menos hacer más discreto el ornamento del uniforme.

Desde el cambio del siglo (XIX al XX), los ejércitos europeos fueron abandonando los rojos, azules y blancos de sus uniformes por los más seguros caquis, verdes y grises, y sólo algunas unidades continuaban utilizando sus vistosos uniformes en campaña a pesar de su escasa utilidad, obedeciendo a motivos estéticos y de propaganda.



A la izda, En la PGM el ejercito francés abandonó los pantalones rojos característicos del Segundo Imperio por los más discretos azules, pero en esta publicación de guerra el oficial los lleva con caracter propagandístico.

A la dcha, Los Royal Rifle Corps, en las guerras napoleónicas adoptaron un uniforme verde, menos vistoso que el tradicional rojo como vemos en esta reconstrucción histórica.



5

El descubrimiento de la pólvora sin humo “despejó” los campos de batalla y la necesidad de ser visto por los propios mandos en medio de la humareda de una batalla cedió ante la conveniencia de no ser divisado por el enemigo que ahora podía apuntar sus armas con mayor comodidad.

Los primeros uniformes que podemos llamar camuflados los encontramos, no tanto en una voluntad de camuflar sino en un abandono deliberado del colorido con el fin de no llamar la atención. Un ejemplo histórico es el los fusileros ingleses del *60th King's Royal Rifle Corps*, unidad formada por antiguos cazadores, tiradores de élite y que formaron el cuerpo conocido como los *Green Jackets*, por el color verde de sus uniformes.

También podríamos citar como primera forma de camuflaje el estampado diferenciador de las telas de *tartan* de los clanes escoceses, cuyos miembros inicialmente se cubrían con una gran pieza de tela de color verdoso o pardo que se confundía con el entorno en mayor medida que los tonos vivos de los uniformes de las guerras jacobitas.

A la derecha, ilustración de un *clansmen* escocés. A continuación una imagen publicitaria de moda “escocesa”, el tartan pierde su significado y se convierte en tendencia, y muestra de un tejido.



6

La evolución, por tanto, del uniforme abarca desde aquellas épocas en que se buscaba ante todo la vistosidad hasta el momento actual en que pasar inadvertido es fundamental, tanto para sobrevivir como para causar sorpresa en el enemigo.

Tres momentos en la evolución del uniforme:

el penacho de este “primus pilum” cumple la función de ser visto desde atrás por los hombres de la tropa; los uniformes coloristas permitían identificar a las formaciones entre las densas humaredas de las batallas; en cambio, en la guerra moderna este soldado alemán debe hacerse invisible al enemigo.



7

En los comienzos del s. XIX, las pruebas realizadas sobre el campo de batalla demostraron que era más eficaz el color gris que el verde a efectos de mimetismo, y así algunas unidades comenzaron a ser vestidas en tonos de este color, principalmente alemanes y austriacos y también de manera particular, los soldados del ejército confederado durante la Guerra Civil Americana. El gris ha sido una continua referencia en los uniformes, y algunos países como Alemania se identifican con este color para sus ejércitos de forma tradicional. En España, el cuerpo de la Policía Armada, durante el periodo franquista era conocido como “los grises”.

El gris como color de los ejércitos se introduce en el s. XIX, en unidades de cazadores austriacos, siendo probablemente el más popular de todos el gris del bando confederado de la Guerra Civil Americana. Esta imagen muestra una reconstrucción histórica a cargo de un grupo de reenactment.



8

Posteriormente, el color arena o polvo fue introducido principalmente en las colonias del Imperio Británico, siendo la primera unidad en uniformarse así el *Corps of Guides*, unidad de guías del ejército formada por nativos e ingleses.

El término Caqui (proviene del inglés *Khaki*) es una voz Urdú que significa *polvo* o *teñido de polvo* y que proviene de la palabra Persa *Kak*.¹⁵⁴

En España, se utilizaba la expresión “vestir el caqui” cuando alguien ingresaba en el ejército.

La tradición y la modernidad en el uniforme: el verde oscuro y los camuflados contrastan con los elementos simbólicos del 7º de caballería en *La Chaqueta Metálica* de Kubrick. A la derecha, introducción del caqui en el uniforme inglés.



9

La novedad en el uniforme, normalmente no ha sido bien aceptada por el gusto militar, conservador y así eran rechazados en un principio los uniformes kakis al recordar a los orgullosos oficiales británicos el aspecto de los afganos (como ya hemos señalado el término proviene de la cultura oriental) o bien en la SGM, el uniforme americano, sin apenas ornamentos o distintivos y con corbata y cazadoras amplias era rechazado por su apariencia civil¹⁵⁵. En este caso, el aspecto pretendía diferenciar a los soldados de países democráticos de los uniformes de estilo severo y marcial de las dictaduras que se combatían. El color del uniforme es aquí un elemento político, como de algún modo lo ha sido en el camuflaje de vehículos, siendo este algo distintivo y caracterizador como lo puede ser una prenda popular o una bandera.

En la campaña de Normandía en 1944, el camuflaje de los blindados alemanes era muy peculiar y conocido, de modo que los aliados renunciaron a camuflar sus vehículos adoptando un uniformador verde oliva oscuro (*US olive drab*.) para que los soldados identificaran *camuflaje* con *enemigo*. Igualmente sucedió con los uniformes dado que las SS vestían vistosos uniformes de camuflaje, los aliados renunciaron a emplear uniformes camuflados para evitar el *fuego amigo*. En el frente del Pacífico en cambio, los estadounidenses sí usaron uniformes camuflados ya que el Ejército Imperial japonés no los utilizaba de forma regular.

Antes de esto, el desarrollo de telas miméticas había comenzado en la PGM, perfeccionándose en los años previos a la SGM, particularmente en Alemania,

¹⁵⁴ Caqui, de color terroso. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Joan Corominas, editorial Gredos

¹⁵⁵ A diferencia de los mandos alemanes cuyo uniforme era muy barroco, los generales americanos vestían de forma muy sencilla, llegando alguno de ellos como el general Bradley a ser conocido por sus soldados como “general raso”

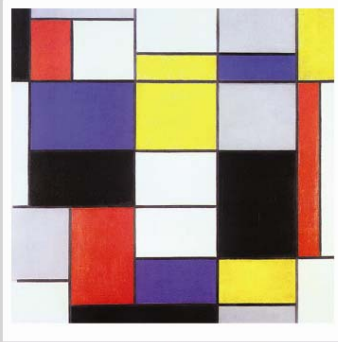
con el desarrollo de esquemas elaborados, basados en la observación de la naturaleza y en síntesis de formas y colores muy parecidas a las que años antes habían conducido a la pintura de los impresionistas y los expresionistas.

La creación del camuflaje efectivo viene dada por la imitación de la naturaleza y de las apariencias visuales, por un ejercicio de síntesis semejante al que aprendió el arte al desarrollar las técnicas de representación.



Arriba: fotografías de texturas naturales; la corteza de un árbol, vegetación o el agua.
Abajo: fragmentos de obras de Monet y Seurat; la pintura se convierte en un ejercicio caligráfico al imitar las apariencias visuales de la naturaleza. El mecanismo de la visión es engañado por estas imágenes que imitan el aspecto de la naturaleza. El camuflaje se vale de los mismos recursos.

Normalizado el uso del camuflaje, éste se ha convertido en un elemento de la cultura popular siendo empleado en la moda, como elemento decorativo, totalmente desvinculado de su sentido militar en unos casos o como signo político en otros. El arte, y la pintura, especialmente, se han hecho eco de esta popularización convirtiendo el camuflaje en un motivo pictórico que no sólo es sacado de contexto para convertirlo en una imagen pintada sino que enlaza con el modo de pintar, con la aplicación pictórica.

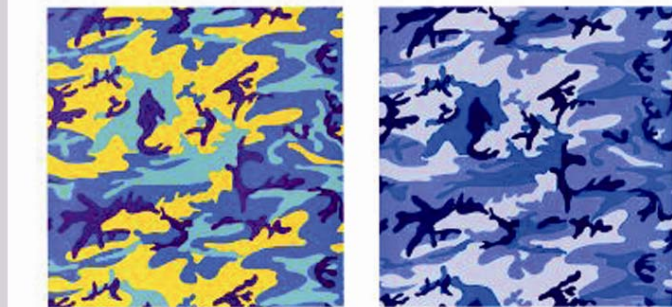


Los esquemas de camuflaje también guardan un parecido formal con los principios de la abstracción. Arriba, composición de Piet Mondrian y a la derecha, casco alemán, ambos de 1918.



11

En nuestros días, el camuflaje pasa por un estudio científico e incorpora técnicas digitales, lo que convierte los esquemas tradicionales en lenguajes o iconos clásicos utilizados en otros contextos como la moda o el arte.



Andy Warhol utilizó el camuflaje dentro de su lenguaje pop, y a su vez, sus creaciones han sido utilizadas como en el caso de este traje del diseñador Stephen Sprouse, de 1987.

12

También el estudio geométrico y el proceso sintético de creación de formas fueron aplicados por escuelas como la *Bauhaus* en la creación y desarrollo de esquemas de camuflaje para el ejército. Así el *splinter*, un camuflaje geométrico utilizado por el ejército alemán en la Guerra Mundial, y que después utilizaron otros ejércitos, procedía de un estudio de dicha escuela y posteriormente ha conocido diversas versiones hasta la actualidad.



13

Esquemas de camuflaje alemanes, italianos, soviéticos y estadounidenses sobre textiles, basados en la observación de la naturaleza y el paisaje unos o en un concepto más sintético o geométrico los otros. El ejercicio de síntesis llevado a cabo por la pintura conduce a los mismos resultados.

Algunos han querido ver una relación formal entre el desarrollo del camuflaje y movimientos artísticos como el cubismo, lo cual no es imposible pues los primeros camuflajes vistos en Europa lo fueron en Francia y Alemania, donde muchos artistas combatieron en los frentes y tuvieron ocasión de observarlos.

Esta relación va más allá de una coincidencia temporal. La aplicación plástica del cubismo busca la ruptura del objeto, la suma de puntos de vista, lo que comprende una deconstrucción formal de lo representado; así una mesa o una

botella es representada en base y en altura al mismo tiempo, un rostro se pinta de frente y de perfil, y la aprehensión de los motivos pictóricos se vuelve intelectual más que sensorial. En las técnicas de camuflaje se juega con el color y con la forma, con el concepto de diseño y color, o con el de dibujo y pintura, y se persigue romper una figura mediante efectos de color o de línea. La forma nos da una información pero las apariencias nos engañan dándonos una falsa impresión sobre el volumen o mimetizando superficies. Engañar al ojo jugando con las apariencias visuales ha sido una de las características de la pintura tradicional, el camuflaje tiene, por tanto, su experiencia bien asentada en la pintura.

2.2. El camuflaje en los vehículos

La mejor protección pasiva de los vehículos militares en combate es impedir que sean descubiertos y por tanto que nadie haga fuego sobre ellos. Para lograrlo se utilizan diversas técnicas de ocultación o de enmascaramiento. Aun así, si son descubiertos, todavía pueden ocultarse con medios activos para que no se pueda apuntar sobre ellos o para dificultar el tiro¹⁵⁶.

En general, como ya hemos ido apuntando, desde los primitivos colores brillantes, que tenían por objeto distinguir a los regimientos entre el humo del campo de batalla, se pasó a uniformar de manera unánime a todo el ejército.

En la PGM, esto coincide con la aparición de los primeros vehículos a motor y su utilización por los ejércitos. Estos vehículos también adoptaron un color uniforme, normalmente grises o caquis. Al llevar estos vehículos al frente, donde podían ser vistos o alcanzados por el enemigo, se procuraba ocultarlos de los observadores aparcándolos detrás de casas o de tapias, o bien escondiéndolos en bosques o tapándolos con ramas o lonas. De esta forma comenzaron a adoptarse unas medidas que poco después serían de uso universal y constituirían una complicada técnica.

Enmascaramiento es el conjunto de medidas que deben adoptarse para dificultar la observación del enemigo con el fin de que se ignore la presencia de una fuerza o al menos distraer sobre su identidad o naturaleza. Debemos pensar que los carros, antes de hacer fuego necesitan haber localizado el objetivo a través de sus medios ópticos para identificar positivamente el objeto como vehículo enemigo, y si es posible su modelo, unidad y orden de batalla. Luego hay que precaverse de no ser a su vez observado y que el enemigo no se percate de su existencia, y en caso de percatarse, sembrar la mayor confusión sobre la naturaleza del objeto observado.

Esta técnica puede combinarse con la decepción, que consiste en que el enemigo crea que hay algo donde no lo hay. En la SGM el *Afrika Korps* de Rommel desarrollo numerosos trucos, como convertir automóviles *kuwelwagen* en carros de combate mediante estructuras de madera y lona o emplear motores de avión con una hélice montados sobre camiones para levantar nubes

¹⁵⁶Enmascaramiento y simulación, Colección *Los más extraordinarios carros de combate*, Nº 44, Ediciones ALTAYA, Madrid, 2005.

de polvo, con el fin de confundir a los británicos sobre el movimiento de las columnas de carros alemanes., recurso ya utilizado en modo parecido por culturas primitivas, como sabemos por el testimonio de tantas películas del *western*.

En la SGM, también los aliados construyeron falsos tanques de lona o incluso inflables para engañar a la aviación enemiga. Del mismo modo se buscaba el efecto contrario; proteger un carro de combate disfrazándolo de inocente camión para engañar a la aviación enemiga.

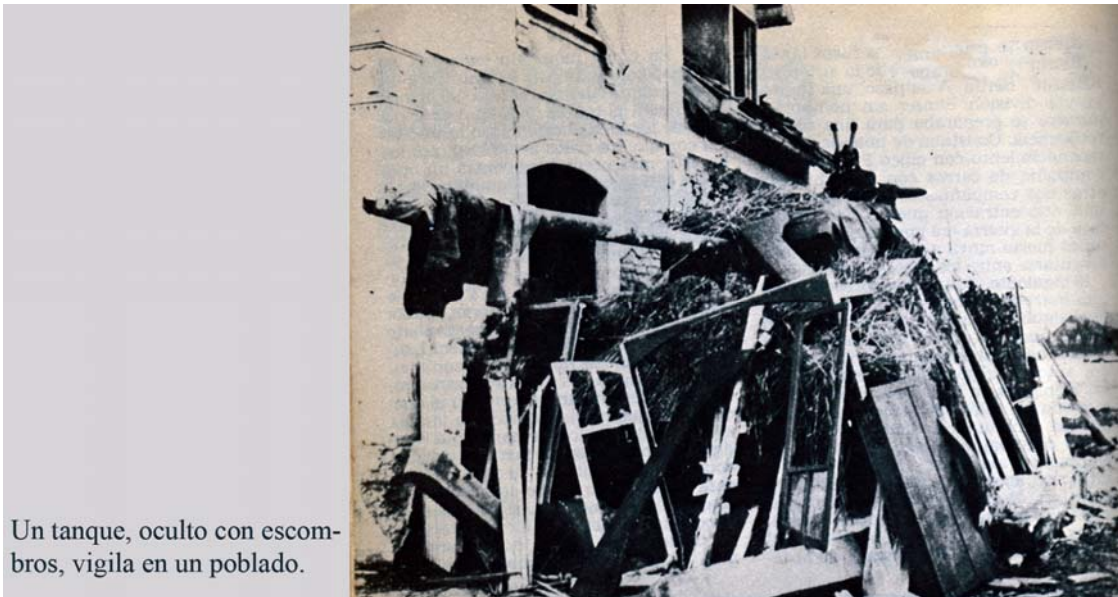


14

Jeeps ingleses “disfrazados” de carros medios *Crusader*, en el norte de África y vehículo ligero *Kubelwagen*, del *Afrikakorps* transformado con lona y madera para confundir al enemigo. En la SGM fueron muy frecuentes este tipo de ardides para desorientar al adversario.

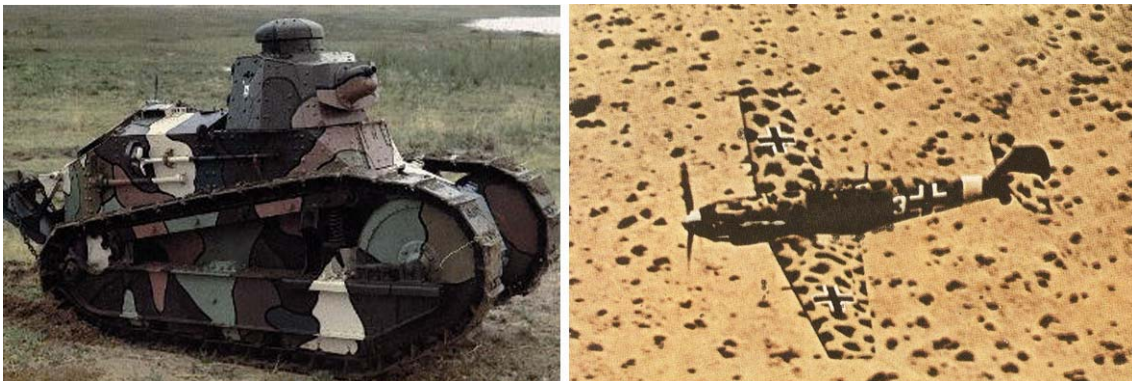
En general, las técnicas de enmascaramiento son las siguientes:

-Ocultación: situar el vehículo de forma que el enemigo no lo vea, colocándolo dentro o detrás de una casa, enterrándolo, etc. Es la técnica más habitual, principalmente en posiciones defensivas y para esto se recurre a asemejar el vehículo con el entorno o colocar delante de él elementos que lo disfracen.



15

-Camuflaje: consiste en poner sobre el vehículo materiales o colores que dificulten su detección y/o su identificación. Como materiales pueden utilizarse ramas, lonas redes, equipo y otros objetos y como colores se usa polvo, barro y pinturas.

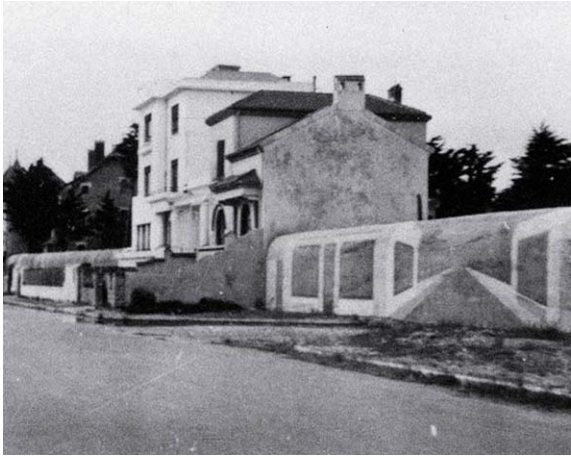


16

Camuflaje en un Renault ft-17 de la Primera Guerra Mundial y también usado en la Guerra Civil Española (Foto del autor en el museo de blindados de Saumur) y eficazísimo esquema desértico en un Me-109 en Libia.

-Apantallamiento: se llama así a la colocación de una pantalla o decorado que oculta los vehículos, armas o edificaciones.

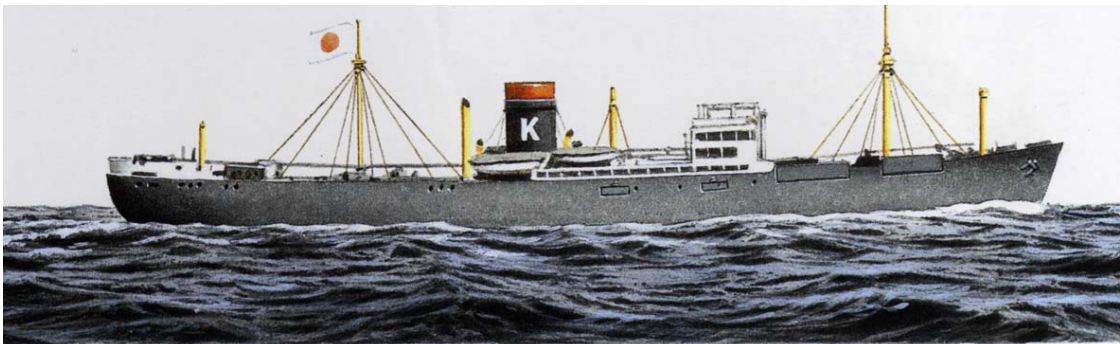
Es especialmente utilizado para disimular bunkers y defensas costeras.



17

Un trampantojo esconde un búnker haciéndolo pasar por una perspectiva de una calle, mientras que otro búnker es disfrazado como una casa mediante la adición de falsas ventanas y un tejado, ambos en la muralla del Atlántico, en la Francia ocupada, 1944.

-Transformación: modificación en la apariencia de un objeto, vehículo o instalación para que tenga una apariencia inofensiva. Al comienzo de la SGM los alemanes pusieron en juego una serie de navíos corsarios como el Admiral Von Graff Spee que era capaz de alterar su silueta, mediante trucos, como estructuras de lona, u otros “falsos cargueros”, que disponían de recursos que les permitían pasar por otro tipo de buque, como elevar una chimenea falsa u ocultar su artillería.



18

Falso carguero alemán, en este caso no se trata de un camuflaje sino de un disfraz.

El uso del enmascaramiento responde a diferentes concepciones según la época, la estación, el ejército y la situación táctica o estratégica (es muy diferente si un ejército ataca o se defiende); la responsabilidad de su aplicación en cada ejército también varía mucho ya que además de en la instrucción de las tropas y uniformes, la normalización de los camuflajes es lo único en lo que se puede intervenir oficialmente.

Por ejemplo, en el ejército de EEUU, la responsabilidad del desarrollo de técnicas de camuflaje, su difusión y aplicación corresponde al cuerpo de ingenieros y a los batallones de ingenieros respectivamente. En el ejército soviético el color de los vehículos, un característico verde oscuro, provenía de fábrica y los esquemas de camuflaje, invernales las más de las veces, eran muy raros de ver y solían ser iniciativa de las tripulaciones.

El ejército francés en la década de los 30 del pasado siglo, tenía cuatro colores reglamentarios y la forma y tonos del camuflaje respondían a directivas de las grandes unidades. En esa misma época, la *Wehrmacht* alemana disponía de una normativa general de pintura para todo el material de los ejércitos, pero en la forma de aplicación quedaba a discreción de las unidades. En el Reino Unido existen unos colores normalizados pero durante el periodo de guerra, los mandos de las unidades desarrollaron diferentes esquemas “experimentales”, algunos de ellos muy originales que buscaban romper la silueta de los carros. En el desierto africano, por ejemplo, pintando parte del vehículo con el color del cielo, en combinaciones angulosas y que conferían a los blindados un vistoso aspecto.

Carro Matilda británico, perteneciente al VIII ejército, que combatió en el norte de África durante la SGM. Está decorado con colores terrosos y con azul celeste con objeto de presentar una silueta confusa al enemigo, cuya artillería de 88 mm era muy temida por los ingleses. Este ejemplar se conserva en el Imperial War Museum de Londres. (foto del autor)



19

En EEUU, durante la PGM, se emplearon tres pinturas que se mezclaban, lo que produjo una enorme diversidad de tonos. En la SGM se utilizó un tono de verde oliva oscuro sobre el que iba pintada una estrella blanca. La estrella fue suprimida en algunos teatros de operaciones como el africano donde la temible artillería alemana de 88 mm. podía apuntar con comodidad sobre este vistoso

emblema. A partir de este color base se desarrollaron diversos esquemas de pintura que estaban normalizados y recogidos en manuales de publicación periódica. En Corea y en Vietnam se siguió aplicando el color oliva (*US olive Drab*) y se realizaron algunos camuflajes muy elaborados que no respondían a una normativa oficial. En la década de 1970, el MERDC (Mobility Research & Development Command) desarrolló unos esquemas fijos combinando cuatro pinturas de entre doce colores: dos colores a un 45% de superficie y otros dos a un 5% cada uno. Así se puede alterar el aspecto cambiando sólo uno de los colores. Existen otros esquemas con tres colores solamente.

En la SGM los alemanes pasaron de una brillante guerra ofensiva, la *blitzkrieg* a una desesperada campaña defensiva y sus medios en todos los teatros de ¹⁵⁷operaciones cambiaron su decoración, de un gris inicial a complejos esquemas de colores. Anteriormente en Alemania la *Reichswehr* utilizó el gris paloma y el negro para los vehículos no tácticos, y colores tierra, verde y marrón oscuros para los materiales tácticos grandes. Con la nueva *Wehrmacht* se especifica que los vehículos deberán pintarse en gris y marrón oscuros, aclarando que estos colores oscuros facilitan la ocultación al aparcar en sombra ¹⁵⁸ y que al depositarse polvo eran muy efectivos. En 1939 se comienza a aplicar el característico *panzer grau*, o gris oscuro. En la primavera de 1942 se comienza a aplicar un tono verde sobre el gris y en teatros como el africano se recurre a diferentes materiales como el aceite mezclado con arena o las pinturas capturadas al enemigo para pintar los vehículos en tonos amarillentos. En febrero de 1943 una nueva norma unifica a todo el ejército disponiendo que los vehículos se pinten en un tono amarillo oscuro algo grisáceo que vendrá aplicado de fábrica. Sobre este color se aplicarán un tono rojizo y otro verde oscuro en manchas, moteado, bandas que cubrirán en mayor o menor medida el vehículo y que eran aplicados por las unidades menores.

En el ejército británico, los primeros blindados *Mark* tuvieron un camuflaje muy elaborado, que se sustituyó por un sencillo caqui. En el periodo de entreguerras y al comienzo de la SGM, se unificó un sistema conocido como “orejas de Mickey Mouse”, de manchas muy oscuras de bordes redondeadas (como las orejas del personaje de Disney) sobre un tono de verde claro. En el transcurso de la guerra se utilizaron esquemas normalizados de grandes bandas de bordes redondeados, normalmente en dos tonos pardos, aunque hubo esquemas específicos adaptados al teatro, como uno para el desierto con un gris azulado pálido. Durante la Guerra Fría se continuó con esos esquemas y se experimentó con otros nuevos como el usado en Alemania a base de manchas rectangulares de gran tamaño y nítidas en blanco, gris azulado y negro o marrón.

Actualmente, las pinturas modernas tienen, además de la pigmentación, propiedades absorbentes de las radiaciones IR (infrarrojas). Las redes miméticas son ahora de uso corriente, algunas muy elaboradas, con accesorios simulando ramajes incluidos y propiedades anti-combustibles.

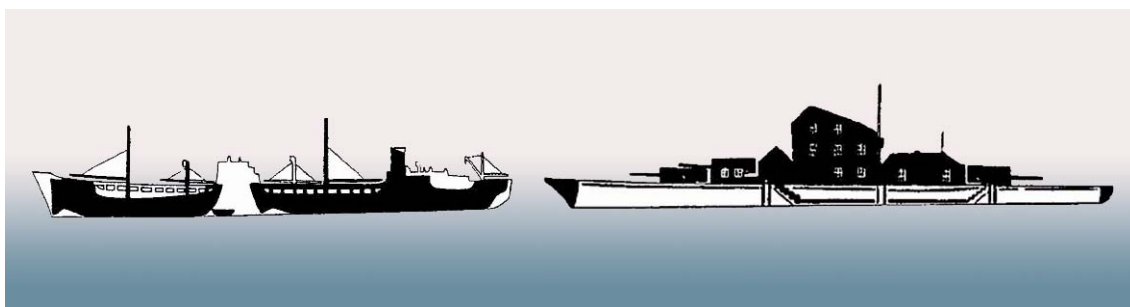
¹⁵⁷ *Blitzkrieg*, literalmente, “Guerra relámpago”.

¹⁵⁸ Aparcar en la sombra, aunque pueda parecer un recurso simple, es una medida muy empleada y recomendada en numerosos manuales militares.

Otros sistemas de protección consisten en la capacidad de los carros de crear una cortina de humo, o como en el caso de los animales, los vehículos de mando, normalmente desarmados de su cañón llevan uno falso para, por un lado, no llamar la atención sobre si y por otro no perder su poder intimidatorio.

2.3. Camuflaje en los barcos.

El camuflaje encuentra en los barcos un soporte excepcional. Su gran superficie los convierte en inmensos lienzos, en grandes moles que hay que ocultar y sobre las cuales se han desarrollado esquemas que en ocasiones los convierten en vistosos murales flotantes, habiendo existido verdaderos artistas dedicados a esta labor como Everett Warner (1877-1963), que desarrolló la técnica del camuflaje naval en la marina estadounidense.



20

En la imagen apreciamos dos esquemas de camuflaje que disfrazan sendos barcos haciendo que parezcan lo que no son. El barco de la izquierda rompe su silueta pareciendo dos pequeñas embarcaciones que tal vez no merezcan la atención de un submarino. El barco de la derecha se hace pasar por un puerto y sus instalaciones. En ambos casos el barco es utilizado como un lienzo, como un trampantojo destinado a crear una ilusión. Dibujo del autor.

También la imagen del barco camuflado ha cautivado por su belleza a los artistas y no son pocas las pinturas que en tiempo de guerra bebieron de estas fuentes. La creación de estos modelos se debía, en su origen al trabajo de artistas dirigidos por expertos en la incipiente técnica del enmascaramiento. La aplicación de esta técnica, en un principio no obtuvo resultados palpables en cuanto a su efectividad e incluso se produjeron choques entre barcos de la Royal Navy, pero suponía un apoyo moral para las tripulaciones de los barcos así camuflados que se sentían protegidos por el camuflaje y al mismo tiempo orgullosamente uniformados.

Se desarrollaron numerosos esquemas que llenaron de color y formas los puertos y amarraderos europeos principalmente durante la PGM. Muchas escuelas de bellas artes desarrollaron el trabajo de creación de esquemas y sus alumnos produjeron multitud de maquetas, muchas de las cuales se utilizaron como modelos de pruebas y posteriormente se aplicaron en los barcos.

En cuanto a su utilización por los artistas, el espectáculo de los grandes puertos convertidos en inmensos muestrarios de vivos colores, de grandes líneas que rompían la silueta o que distorsionaban las formas debió ser una poderosa

fuente de inspiración en un momento en el que además, el arte se movía por nuevos caminos.

En estas obras, el color y las formas de las naves camufladas son una excusa para la utilización libre de los elementos plásticos de la pintura en un lenguaje que tiene mucho que ver con el cubismo en unos casos y con la abstracción en otros.



Sobre estas líneas, obra de John Duncan Fergusson: *Dokyard, Portsmouth, 1918*.

A la derecha, obra de L Campbell Taylor: *Herculaneum Dock, 1919*.

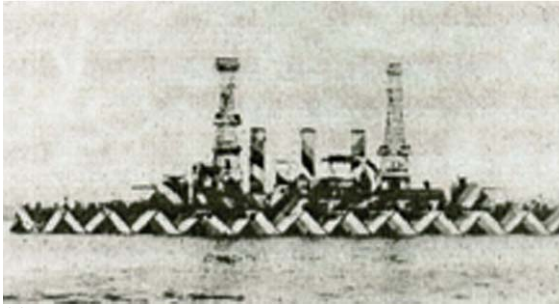


21

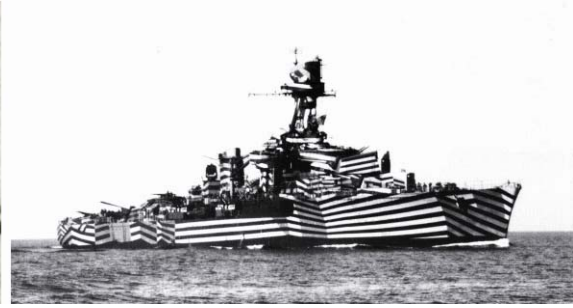
Los colores más utilizados, el blanco, el negro, el azul y el verde, se ofrecían fuertes o bien mezclados entre sí para obtener diferentes tonalidades y se aplicaban buscando conseguir la mayor distorsión.

Los artistas, principalmente británicos, que observaron este raro espectáculo lo plasmaron en obras como las que mostramos y en las que, sin duda, el camuflaje es el objeto protagonista de la imagen.

Los modelos de aplicación no son muy diferentes en cuanto al concepto que caracteriza a los camuflajes en general. Sin embargo, al igual que en otros vehículos encontramos diferentes conceptos decorativos en los que la pintura juega en unos casos el papel de desdibujar la silueta para hacerla inidentificable, o modificar su apariencia para desviar la atención haciendo parecer un objeto inofensivo a un posible objetivo militar.



22



Otras veces, la decoración no pretende transformar las apariencias sino hacerlas irreconocibles. Estos esquemas de camuflaje, en el caso de los barcos, juegan con la óptica y utilizan a veces complejos diseños geométricos, semejantes a anamorfosis que modifican sorprendentemente el aspecto de un buque difuminando su silueta y consiguiendo haciéndolo desaparecer.

2.4. El camuflaje en la moda

La moda ha integrado ampliamente la utilización del camuflaje. En un sentido exclusivamente estético y de algún modo evocador o divertido y también como una imagen provocativa. El camuflaje, de impedir ser reconocido pasa a llamar la atención: Determinados grupos y bandas musicales han creado tendencia al utilizar el atuendo militar y de camuflaje, con prioridad por los alemanes, o los esquemas norteamericanos para la lucha en ciudades como símbolo de su actitud y de su identidad, en algunos casos como bandas callejeras.



23



Los Billy boys, en *La Naranja Mecánica*¹⁵⁹, (Stanley Kubrick, 1972) protagonizan un intento de violación que Kubrick convierte en un estético ballet, en el cual los agresores se caracterizan como una banda nazi. A la izquierda podemos ver una chaqueta de camuflaje geométrico (*splinter*) de la *Kriegsmarine*; de un modelo similar al utilizado en la película.

¹⁵⁹ KUBRICK, Stanley, *La Naranja Mecánica*, Orange Clockwork. Warner Bros, GB, 1972.

En el ámbito de la música de consumo pop o disco, se hace una lectura del camuflaje sin otro contenido que el estético y se ha apropiado de la tendencia como signo de modernidad, de estar “a la última”.

La cantante australiana Kylie Minogue en una secuencia del video “Confide in Me” del álbum Kylie Minogue, 1994.

Fotografías de las prendas del catálogo de la exposición “Kylie”, celebrada en el Victoria and Albert Museum de Londres, 2007.



24

Tanto en las corrientes contraculturales, como en la cultura pop o en la alta costura, las telas miméticas han encontrado un lugar, representando un símbolo militar, un elemento de consumo, un artículo de lujo o, contradictoriamente, un elemento de subversión. El peso de los contenidos estéticos, la carga visual es abrumadora en algunos casos y el camuflaje parece ser uno de esos ejemplos en los que un acierto del diseño trasciende los usos para los que fue creado y se convierte en un lenguaje universal. Es decir, el camuflaje, el empleo de telas miméticas pierde por completo su función y como hemos observado en otros temas, se impone la valoración estética sobre lo funcional. Por alguna razón, tal vez por la misma que hace populares algunos aspectos de la guerra, el camuflaje pasa de ser algo necesario a ser algo hermoso.

Si por un lado, las prendas de camuflaje procedentes de almacenes militares, de stocks sobrantes del ejército o imitando estos se han hecho populares entre la juventud, como moda o como actitud contestataria, por otro, también los grandes modistos se han acercado al camuflaje y han ofrecido sus modelos exclusivos en las pasarelas más prestigiosas.

Aquí la descontextualización es mayor y el diseño que fue creado para pasar inadvertido es centro de atención en bellas modelos y en escenarios lujosos que nada tienen que ver con la guerra. Una vez más la lectura estética se sobrepone a cualquier valoración ética y no solamente en este caso: hoy día las modernas técnicas de detección en la guerra también convierten el camuflaje en algo innecesario, que el soldado luce con orgullo como en el pasado orlas colores brillantes y vistosos penachos. En este paso se culmina una larga evolución que comienza con la imitación de los recursos desarrollados por la naturaleza, para la caza o la supervivencia, pasando por el uso bélico, el político y finalmente, desposeído de su función y de su utilidad, convertido en tendencia.



25

De izquierda a derecha, vestido de camuflaje creación de Valentino, de la colección de otoño- invierno de 1994; diseño de Yohji Yamamoto, para la primavera de 2006 y modelo de Jean Paul Gaultier de la colección de primavera-verano de 2000.

2.5. Camuflaje y fantasía

El objetivo principal del camuflaje, al menos en su uso más ortodoxo es el de permitir que una persona o un objeto no sea visto o sea confundido con otro elemento. La invisibilidad es un viejo sueño del hombre, que representa impunidad, el asalto a la privacidad, de algún modo la omnipresencia a la manera de Dios. La novela de H G. Wells (1886 1946), *El hombre invisible* (1897) plantea este sueño, (o este castigo) y la idea de la invisibilidad como camuflaje más allá de la ilusión sino como hecho real ha despertado la fantasía de los creadores. Desde las múltiples versiones cinematográficas de El hombre invisible, hasta su inclusión como personaje de ficción en episodios de aventuras o películas como La liga de los hombres extraordinarios. La literatura de fantasía ha dado alas a personajes como “el hombre invisible” o “la sombra” que poseían el don de la invisibilidad.

Fotograma de una versión de 1933 de El hombre invisible de H.G. Wells y secuencia de La liga de los hombres increíbles.



Los objetos invisibles, la posibilidad de ocultar armas, principalmente, desarrolló las técnicas de camuflaje hasta llegar al convencionalismo de que un objeto es invisible cuando no puede ser detectado por los medios tecnológicos al alcance de la defensa. Los modernos aviones de combate y espías han desarrollado una tecnología basada en su construcción geométrica y en los materiales de su revestimiento que los hacen invisibles a los radares. La fantasía cinematográfica, en paralelo con los avances técnicos ha embellecido esta idea presentando objetos, coches, aviones, realmente invisibles en su estado natural.



27

El F-117 de la USAAF, está diseñado para resultar invisible a los sistemas de detección. A la derecha, el Aston Martin de James Bond en *Muere otro día*, está dotado de sistemas que lo hacen invisible. Esto no es totalmente una fantasía, actualmente se desarrollan sistemas holográficos que permitirían esconder los objetos.

En otra dirección pero continuando con la idea de la metamorfosis con los objetos, numerosos personajes de fantasía se transforman, se disfrazan a voluntad para integrarse en un entorno o en una situación. Un ejemplo es la que fue popular serie de televisión *La familia Barbapapá*, serie danesa de los años 70 que presentaba una simpática familia de personajes de colores y de formas redondeadas que se metamorfoseaban a voluntad. Muy próximo a nosotros por llevar décadas publicándose con éxito, es el personaje de F. Ibáñez, Mortadelo, quien lleva consigo infinitos disfraces con los que su capacidad de transformación es inacabable.

Muchos personajes del cómic y de la ciencia ficción poseen la facultad de cambiar su forma a capricho, cualidad que el hombre se ha atribuido desde la antigüedad, encontrando ejemplos en algunas recientes películas de éxito como *La cosa*¹⁶⁰ (John Carpenter 1982) o *Terminator III*¹⁶¹ (Jonathan Mostow, 2003).

¹⁶⁰ CARPENTER, John. *La cosa*, Universal Pictures, USA 1982

¹⁶¹ MOSTOW, Johnattan, *Terminator III*, USA, 2003.

El popular Mortadelo es un ejemplo de camuflaje, si bien sus disfraces no siempre consiguen hacerle pasar inadvertido.



La cosa, o *El enigma de otro mundo*, en una imagen de la producción de 1982, un alienígena que puede ocupar el cuerpo de otro ser vivo.

De los personajes de pesadilla a los diseñados para los niños, *la familia Barbapapá*.

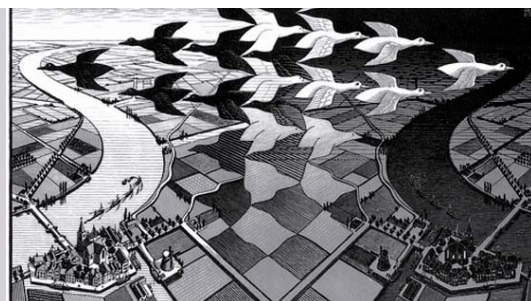


Bajo una atractiva apariencia, el robot de *Terminator III* está construido de una sustancia metálica semejante al mercurio que le permite adoptar cualquier forma.

28

El arte se ha valido de los recursos ópticos como el trampantojo, la anamorfosis y otros juegos visuales para confundir nuestra percepción. Camuflaje y arte se encuentran de forma evidente en obras como las de Escher¹⁶² en las cuales somos engañados mediante convencionalismos del dibujo y las matemáticas para percibir lo imposible. Podemos esconder un objeto entre sus semejantes.

El sentido del camuflaje se encuentra presente en esta obra de M.C. Escher. La visión de unos patos nos impide ver los otros y no podemos atender al fondo y a la figura simultáneamente.



29

¹⁶² M.C. Escher *El arte de lo imposible*. Catálogo, Canal de Isabel II- Comunidad de Madrid. Madrid, 2007.

También encontramos una forma de trampantojo, relacionado con algunas formas de *body art*, como recurso artístico, en la obra del fotógrafo Holger Trulzsch y la artista Vera Lehnendorf (quien es la propia modelo de sus obras) y que maquillan o sería más propio decir, “pintan” a la modelo para hacerla desaparecer en un entorno.

El maquillaje facial en las unidades militares es una constante desde la SGM y aquí es utilizado sobre una mujer desnuda en una obra entre el erotismo y una particular visión de la belleza.



30

El fotógrafo Holger Trulzsch y la artista Vera Lehnendorf producen imágenes en la que el maquillaje corporal pretende hacer invisible el cuerpo de la modelo. La última imagen es un trabajo del fotógrafo Lee Millar quien ha utilizado redes de camuflaje para envolver a su modelo.

2.6. El camuflaje y la arquitectura

Del mismo modo al descrito anteriormente, la arquitectura es presencia y en determinados casos, paisaje. Esto hace de ella una referencia que en ocasiones no es deseada por lo que se hace necesario ocultar un edificio o fortificación.

El camuflaje en arquitectura puede pasar por diferentes fases según la visibilidad o invisibilidad que se pretenda y los motivos que nos lleven a esto. La anastilosis o construcción en estilo buscan completar o ampliar una edificación haciendo que los elementos nuevos pasen lo más desapercibidos posibles. Es simplemente una cuestión estética que tiene que ver con el respeto a una obra capital cuyo protagonismo es buscado.

Ampliación del Congreso de los Diputados de Madrid, un ejercicio de anastilosis.



31

Pero es sin duda la defensa la que busca con mayor énfasis hacer pasar inadvertidos sus edificios, ocultos al ojo del bombardero, recurriendo para ello a diferentes técnicas que normalmente pasan por el trampantojo, creando imágenes que en si pueden resultar bellas o inspiradoras para la creación artística.



A la izquierda, la pintura despierta a la pintura: un trampantojo que camufla fábricas y almacenes se convierte en motivo doblemente artístico en estas acuarelas de Colin Moss, de 1943. A la derecha un civil camufla un bunker pintando la silueta de un automóvil, en Inglaterra durante la SGM.

32

Como en otras disciplinas, la necesidad, pasados los tiempos de guerra, ha devenido en tendencia y existen edificios singulares que han usado esquemas de camuflaje para su decoración o bien propuestas en urbanismo que apuestan por una mínima intervención en el paisaje, camuflando las construcciones con colores y formas orgánicas.

Tradicionalmente, la arquitectura ha imitado las formas de la naturaleza como forma de construcción alternativa al racionalismo o para crear espacios próximos a la naturaleza. Los grutescos del s XVIII constituían una alternativa palaciega en la que se construían lugares de recreo a modo de grutas donde la estricta etiqueta de los palacios daba paso a los instintos, y la moral se relajaba entre juegos, estalactitas y estalagmitas artificiales.

Cueva artificial en el estanque del Palacio de Cristal, en el parque del Retiro de Madrid. La arquitectura, como divertimento imita las formas de la naturaleza.



33

El naturalismo inglés trajo consigo, entre otras consecuencias, un renacimiento del jardín como contacto con la naturaleza en el que poetas como William Blake leían desnudos su poesía en la convicción de que dicho contacto físico repercutía en el perfeccionamiento de sus almas. De hecho el jardín inglés está asociado paradigmáticamente a la construcción del paisaje.

Esta unión entre la arquitectura y la naturaleza culmina en el s. XX en el modernismo y el estilo decó a través del cual las fachadas y los interiores de los edificios armonizan formas curvas y orgánicas inspiradas en una fusión con la naturaleza. Posteriormente, las guerras en Europa impusieron una verdadera necesidad de camuflar los edificios y ha sido la posmodernidad la que ha rescatado el concepto del camuflaje como elemento decorativo en la moderna arquitectura.



Vista de las Tour Nuages de Emile Aillaud, en el barrio de La Defense, en París. Estos rascacielos residenciales presentan una distribución asimétrica y un aspecto orgánico, acabado con una decoración de camuflaje en marrón y gris-azul. A la derecha, la Hundertwasserhaus, en Viena, decorada profusamente con vegetación.



34

Hoy en día, casas inteligentes, mostradas en ferias mundiales y otros proyectos arquitectónicos ayudan a conjugar una voluntad paisajista e integradora del edificio con el entorno.

Desde la inclusión masiva de la vegetación en el proyecto hasta casi ocultar la arquitectura pasando por proyectos basados en la interacción con el medio, su relación con los árboles o su practica invisibilidad en el entorno natural.

Los primitivos esfuerzos de ocultación se convierten en efectos de decoración en la arquitectura moderna que reivindica, de alguna manera una vuelta a las formas naturales, en un alejamiento de las propuestas más frías del movimiento internacional.



35

2.7. Sobre el camuflaje

En definitiva la acción de camuflar, si bien está presente en la naturaleza, ha sido desarrollada para la guerra y la supervivencia, por los ejércitos y los artistas que han trabajado para estos. La aplicación pictórica del impresionismo y la visión analítica de la pintura en general están muy cerca de los esquemas y desarrollos del camuflaje de los últimos años e incluso el camuflaje militar ha vuelto al arte y a la cultura popular al perder su significado y convertirse en un icono más de nuestro tiempo.

La abstracción más orgánica y el arte pop han asumido las formas del camuflaje prestándole otra dimensión y pasando al lienzo los dibujos que fueron diseñados para proteger al combatiente. De este modo se cierra un círculo, tal vez paradójico pero muy repetido a través de la historia, a través del cual las armas y los objetos creados con fines bélicos son tenidos, pasada su época de uso militar, como objetos de arte.



El camuflaje, presente en la naturaleza, en el arte (obra del Equipo 57) y en el diseño comercial.



- 1 – Imágenes. NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Págs 25 y 89.
- 2 – Ilustraciones: Lámina zoología e ilustración *The plains indians*, Osprey Editions, Londres, 1985.
- 3 – Ilustraciones:
 - *La guerre et les artistes*, portada, Paris 1920
 - GONZÁLEZ, José Victoriano, (Juan Gris), *Pierrot*, 1920 Museo Nacional de Arte Moderno, París.
 - MARÉ, André. *Apunte*, 1917. Musée de L'Armée, París.
- 4 – Imágenes promocionales, Public Enemy.
- 5 – Imágenes:
 - La Baionnette. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, pág 80.
 - Imagen re-enactment de la Guerra Peninsular. Euro Militaire, 2005.
- 6 – Imágenes publicitarias.
- 7 – Imágenes: *EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, nº 26, La eficacia de los esquemas de camuflaje, Accion Press , Madrid, 2004.Euro Uniformes.
- 8 – Imagen. www.batteryb.com
- 9 – Fotograma *Apocalypse Now*. COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now* (*Apocalipsis now*), 1979, USA.
 - Ilustración, BARTHORP, Michael. *Los old contemptibles* (*Los viejos despreciables*) Osprey Editions/Ediciones del Prado, Madrid, 1994.
- 10 – Imágenes:
 - Fotografías del autor.
 - MONET, Claude. *Les nymphéas*, (*Los nenúfares*). (Fragmentos del boceto) Musée D'Orsay, París.
 - SEURAT, Georges Pierre. *Le Seine a la Grande Jatte*, 1888, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.
- 11 – Imágenes:
 - MONDRIAN, Piet. *Composición con rojo, amarillo y azul*, 1918, Centre Georges Pompidou, París.
 - Stanhelm, PGM.
- 12 – Imágenes. Traje, WARHOL, Andy. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Pág 167.

- 13 – Imágenes, HERNÁNDEZ-CABOS, Rodrigo. “La eficacia de los esquemas de camuflaje”, *Euro Uniformes*, Accion Press , nº 26, Madrid, 2004.
- 14 – Imágenes, MACKSEY, K. J. *Afrika Korps*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Campañas, libro nº 1, Madrid, 1977, Págs 57 y 65.
- 15 – Imagen. MACKSEY, K. J. *División Panzer, el puño acorazado*, Armas, Librería Editorial San Martín, Madrid, 1977, Pág 156.
- 16 – Imágenes:
- Renault ft-17, Musée des Blindées de Saumur, Francia, fotografía del autor
-CAIDIN, Martin. *ME-109, Un caza incomparable*, Librería Editorial San Martín, Madrid, 1977, portada.
- 17 – Imágenes, Atlantikwall, www.exordio.com
- 18 –Ilustración, WHITE, John. *The auxiliary cruiser*. WILLIAMSON, Gordon. *German seaman 1939-45*, Osprey Publishing, London, 2001, Pág 38.
- 19 – Imagen, carro de combate Matilda, 1942, Imperial War Museum, fotografía del autor.
- 20 – Camuflaje en los barcos. Ilustración del autor
- 21 – Ilustraciones:
- FERGUSON, John Duncan. *Dokyard, Porsmouth*, 1918, Imperial War Museum, Londres.
- CAMPBELL, Taylor. *Herculaneum Dock*, 1919, Imperial War Museum, Londres.
- 22 – Esquemas de camuflaje en barcos. www.publico.es
- 23 –Imágenes:
- Chaqueta camuflada. WILLIAMSON, Gordon. *German Seaman 1939-45*, Osprey Publishing, London 2001, Pág 21.
-Fotograma, *La naranja mecánica*. KUBRICK, Stanley, *La Naranja Mecánica*, Orange Clockwork. Warner Bros GB, 1972.
- 24 – Imagen, Kylie Minogue. *Kylie, The Exhibition*. Catálogo, Victoria & Albert Museum, London, 2007, Pág 034.
- 25 – Imágenes, Valentino, Yohi Yamamoto y Jean Paul Gaultier, todas de 2007.
- 26 – Fotogramas.
-*El Hombre invisible*. WHALE, James, *The Invisible man*, (*El hombre invisible*) Universal Pictures USA, 1933.
-*La liga de los hombres extraordinarios*. HARRINGTON, Stephen. *La liga de los hombres extraordinarios*, 20th Century Fox, USA, 2004.
- 27 - Imágenes:

- F-17 USAAF.
- Fotograma, *Muere otro día*. TAMAHORI, Lee. *Muere otro día*. Twenty Century Fox, USA, 2002.

28 – Imágenes:

- IBÁÑEZ, Francisco. Mortadelo y Filemón, Colección Olé, Bruguera, 2005.
- Fotograma, *La cosa*. CARPENTER, John. *The Thing*, (*La cosa*) Universal Productions, USA 1982.
- Ilustración. *La familia Barbapapá*. TISSON, Annette y TAYLOR, Talus. *Barbapapa*, Topcraft, Francia, 1970.
- Fotograma, *Terminator III*. MOSTOW, Jonathan. *Terminator 3, the rise of machines*. Warner Bros, USA, 2003.

29 – Ilustración, ESCHER, Maurits Cornelis. *Día y noche*, 1938. VVAA, M.C. *Escher El arte de lo imposible*. Catálogo, Canal de Isabel II- Comunidad de Madrid, Madrid, 2007, Pág 142.

30 – Imágenes, Holger Trulzsch y Vera Lehndorf. www.artnet.com

31 – Imagen, Ampliación del Congreso de los diputados, Madrid. Fotografía del autor.

32 – Imágenes:

- MOSS, Colin, *Cooling -Towers*, acuarelas, 1943.
- Camuflating a nation. NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Pág. 100.

33 – Cueva artificial, Parque del Retiro, Madrid. Fotografía del autor.

34 – Imágenes: Tour Nuages y Hundertwasserhaus. NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Págs. 186-7.

35 – Ilustración: ARBONA, Javier. Proyecto. www.architect.com

- Fotografía del autor

La ficción en la guerra y los personajes de fantasía

Después de la verdad – me dijo mi maestro -, nada hay tan bello como la ficción.
Antonio Machado

3.1. Introducción. La mitología, (como cultura) en todas las épocas, ha creado imágenes, situaciones, personajes y lugares donde ambientar los mitos que daban explicación a los fenómenos del mundo. Por su parte, la novela y en particular, por la atención que le prestamos aquí, el cine de Ciencia Ficción, se han ocupado de la creación de espacios alternativos desvinculados del espacio real donde desarrollar narraciones. En otras ocasiones el espacio representado es conocido y la distorsión proviene del elemento extraño introducido en el.

Acercándonos a un célebre relato de Ciencia Ficción contemporánea, Fredric Brown¹⁶³, (1906-1972) nos sorprende con una descripción del enemigo y de la belleza fuera de nuestros parámetros habituales.

Estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío y se hallaba a ciento cincuenta mil años luz de su casa. Un sol extranjero le iluminaba con una gélida luz azul y la gravedad, dos veces mayor de lo habitual, convertía cada momento en una agonía de cansancio... Los de la aviación lo tenían fácil con sus aeronaves relucientes y sus superarmas; pero cuando se llega al momento crucial le corresponde al soldado de a pie, a la infantería, tomar la posición y conservarla, con sangre, palmo a palmo. Como este jodido planeta de una estrella de la que jamás había oído hablar hasta que lo habían enviado. Y ahora era suelo sagrado porque también había llegado el enemigo. El enemigo, la única otra raza inteligente de la galaxia... crueles, asquerosos repugnantes monstruos... estaba completamente empapado y cubierto de barro; tenía hambre y frío, y el día era gris y barrido por un viento violento que le molestaba a los ojos. Pero los enemigos intentaban infiltrarse y era vital mantener las posiciones avanzadas. Estaba alerta, con el fusil preparado... entonces vio a uno de ellos arrastrándose hacia él. Apuntó y disparó. El enemigo emitió aquel grito extraño, terrorífico que todos emitían y ya no se movió. El grito, la visión del cadáver le hicieron estremecer. Muchos se habían acostumbrado con el paso del tiempo y ya no le prestaban atención; pero él, no. Eran criaturas demasiado asquerosas, con sólo dos brazos y dos piernas, y aquella piel de un blanco nauseabundo y sin escamas...

La narración cuando se realiza sobre un escenario reconocible, ayuda a ordenar el relato y está subordinado y regulado por ella. En el cine bélico o el

¹⁶³ BROWN, Fredric. *Marciano vete a casa. Martians, go home*. Biblioteca de CF. ORBIS, Barcelona, 1985, Pág. 1.

Western, éste se encuentra delimitado y condicionado por un momento histórico y un lugar geográfico concreto (las playas de Normandía, Little Bighorn, Waterloo...).



1

La playa de Omaha en una reconstrucción cinematográfica del desembarco de Normandía¹⁶⁴, y las laderas próximas a Waterloo, en un fragmento de una obra perteneciente al Victoria & Albert Museum de Londres¹⁶⁵. En ambos casos el conocimiento de la geografía acredita la documentación y hace creíble una imagen. En la CF, sin embargo, no se busca la veracidad, pero sí la verosimilitud.

En la Ciencia Ficción¹⁶⁶ pueden darse ambas situaciones. De la misma manera que los personajes son extraños, la escenografía también puede serlo. La CF no conoce límites geográficos y la acción puede ser localizada en cualquier lugar, desde el interior de un ordenador - tal como sucede en *TRON*¹⁶⁷, que adquiere una nueva dimensión tanto para el espectador como para el protagonista— a una galaxia lejana pero representada por lugares bien conocidos, como en *Star Wars*¹⁶⁸.

También se da la circunstancia de la introducción de un elemento de fantasía en un entorno real. Un personaje, una situación, (como si nos preguntaran “¿Qué pasaría si...?”), se presenta en un entorno físico o temporal muy conocido, distorsionándolo y convirtiéndolo en evidente fantasía. ¿Qué habría

¹⁶⁴ SPIELBERG, Steven. *Salvar al soldado Ryan*. Fotograma. (*Saving Private Ryan*), Paramount Pictures, USA.1998

¹⁶⁵ *The british squares receiving the charge of the french cuirassiers*, 1874..Detalle. Henri Emmanuel Philippoteaux, (1815-1874) Cortesía del servicio de Imágenes del Victoria &Albert Museum, London.

¹⁶⁶ Ciencia Ficción, en lo sucesivo CF.

¹⁶⁷ LISBERGER, Steven. *TRON*, Walt DisneyProductions. USA.1982

¹⁶⁸ LUCAS, George. *Star Wars*, (*La guerra de las galaxias*). Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.

pasado si Alemania hubiese ganado la guerra? nos plantea el filme *Patria*¹⁶⁹, o ¿cómo habría sido el Londres ocupado por los nazis de *It happened here...*¹⁷⁰?



2

Fatherland, (*Patria*), plantea una visión del mundo en la época de JF Kennedy, con la Alemania de Hitler dominando Europa, mientras que *It happened here* (*Sucedió aquí*) describe la ocupación nazi de Gran Bretaña. Este último es un supuesto con el que se ha fantaseado y sobre el que existe documentación real: los alemanes ocuparon las islas inglesas del Canal de la Mancha y existen fotografías muy conocidas de policías británicos, los populares *bobbys*, saludando militarmente a oficiales alemanes.

Tal vez estos filmes no sean considerados estrictamente Ciencia Ficción, pero manejan los mismos elementos y juegan con lenguajes similares. La imagen de lo militar está presente, se representan guerras o conflictos que nunca han sucedido o que están por venir, y la iconografía inventada para estas películas es un reflejo de la experiencia visual, de la historia y del arte.

Se inventan nuevos mundos pero se repiten los mismos clichés. ¿Se habría podido crear *La Guerra de las Galaxias*¹⁷¹ si no hubiese acontecido la Segunda Guerra Mundial? Sin duda no, los códigos culturales que han manejado y manejan los creadores del cine, del cómic, de la publicidad, de la moda, son de sobra conocidos por el público, si no, no funcionarían. Nos encontramos ante

¹⁶⁹ MENEUL, Christopher. *Patria, Fatherland*, Warner Bros. USA 1994, es una ucronía, que parte del hecho de que Alemania ha ganado la SGM, y en la que un oficial de las SS, investiga la realidad del holocausto.

¹⁷⁰ BROWNLOW, Kevin – MOLLO, John. *It happened here*, United Artist, USA 1965

¹⁷¹ LUCAS, George. *Star Wars*, *Op. cit.*

multitud de lugares comunes, ante modelos que nos son familiares y que pertenecen a nuestra cultura. La representación de un uniforme semejante al clásico uniforme alemán nos predispone negativamente ante un personaje. De preparar este condicionamiento se ocuparon concienzudamente el cineasta americano de origen austriaco Erich Von Stroheim (1885-1957) y los creadores cinematográficos de los años veinte y treinta, creando una marca de estilo que perdura hoy. En cambio, un atuendo inspirado por ejemplo, en una armadura tradicional japonesa nos llena de admiración al evocar la carga de tradición cultural que conlleva y así evolucionamos hacia lo sublime olvidando cómo el arte japonés está plagado de imágenes crueles, que nos hablan de una manera terrible de hacer la guerra.



3

El diseño de las armaduras de los soldados imperiales está basado en la tradición cultural japonesa. La primera imagen muestra un ashigaru, soldado de infantería armado con arcabuz, en la foto intermedia, un diseño que reúne elementos japoneses y futuristas, inspirados en los bocetos previos para Star Wars. La última escena, es una imagen publicitaria que utiliza dos soldados imperiales para promocionar unas zapatillas deportivas.

Así pues, la carga estética de las imágenes nos condiciona en función de los códigos que manejamos para descifrarlas y nos es muy difícil sustraernos de estos prejuicios para valorar estéticamente un elemento. La idea de belleza, concluiríamos, puede ser objetiva, pero también es un concepto mediatizado por la cultura. Decir que la belleza y la fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas (o incluso con los planetas) no significa que no se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable.

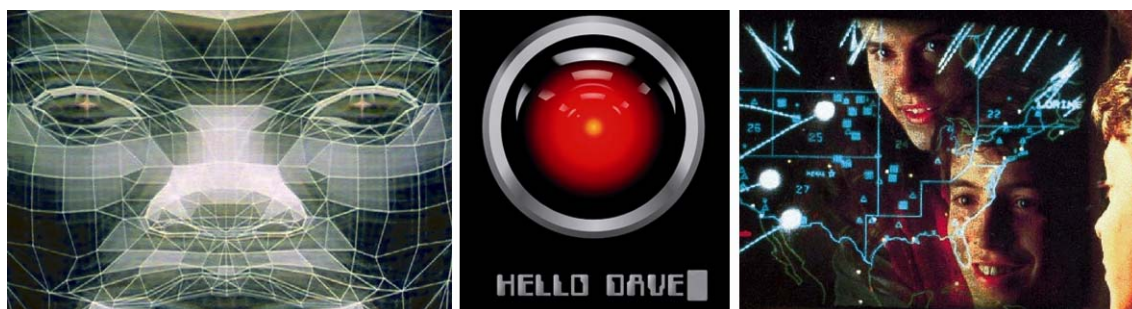
En este sentido, la CF opera con mayor libertad, pero no deja de manejar los mismos elementos, los cambia, altera su entorno pero no los significados, pues se vale de ellos para crear lenguajes. Puede salir de nuestro medio conocido o alterarlo mediante la introducción de un elemento sencillo; un viaje, un visitante...

Pero la CF, se ha caracterizado sobre todo por ir más allá de lo que podríamos considerar "fantasías". El primer criterio para definir la cualidad de la CF es el

distanciamiento o la ruptura con la realidad, a diferencia del cine histórico o el documental. Se plantea una ruptura con el yo (por la otredad de los personajes creados; extraterrestres, mutantes, replicantes, robots, alienígenas, programas etc.), con el *aquí* (a causa del planteamiento de mundos y lugares exóticos), y con el *ahora* (por la ruptura del hilo temporal o histórico).

En consecuencia, hablar de CF requiere definir qué entendemos por esto, cuales son sus límites. Muchos autores dan definiciones que la acotan, en función de la fantasía, de la distancia, del planteamiento de hipótesis...pero vienen a coincidir en un aspecto interesante: el de “aquello que estamos dispuestos a creer”. Este es un concepto cultural; es notorio que no podemos saber cómo será el futuro, por lo que la especulación que la CF hace estará siempre basada en imágenes y experiencias “de archivo”, tomadas del pasado, que transformadas, ofrecerán una visión aceptable de lo que nos reserva el porvenir.

Siguiendo esta idea, las amenazas del futuro eran representadas en el cine de los años 30 por grandes naves invasoras del espacio exterior impulsadas por hélices, mientras que la cinematografía de los 80, por ejemplo, sitúa la amenaza en el mundo de los ordenadores y la informática, como en *TRON*¹⁷², *2001, Una Odisea en el Espacio*¹⁷³ o *War Games*¹⁷⁴.



4

Fotogramas de las producciones *Tron*, *2001 una odisea en el espacio* y *War Games*: el ordenador como enemigo.

La guerra o lo militar no podía quedar fuera de la CF, y de hecho numerosos títulos hacen referencia a ésta, desde *La guerra de los mundos*¹⁷⁵, *Starship Troopers*¹⁷⁶, *Galáctica Battlestar*¹⁷⁷ a *La Guerra de las Galaxias*¹⁷⁸,

¹⁷² LISBERGER, Steven. *TRON*, Walt Disney Productions. USA.1982.

¹⁷³ KUBRICK, Stanley .2001: *Una odisea en el espacio*, (2001 *A Space Odissey*), Metro Goldwing Meyer, USA 1969.

¹⁷⁴ BADHAM , John,. *War Games*, (Juegos de Guerra.) MGM/ United Artist Enterteiment, USA, 1983.

¹⁷⁵ WELLS, H.G. (1866-1946) *La guerra de los mundos* es una novela de ciencia ficción escrita por H.G. Wells, publicada por primera vez en 1898. Es una de las primeras novelas sobre contactos extraterrestres y la primera que narra una invasión a gran escala.

¹⁷⁶ VERHOEVEN, Paul *Star Ship Troopers*, Tristar Pictures. USA 1977.

aprovechando este género para plantear en un mundo imaginario los mismos problemas que atañen a los humanos. La representación de las viejas amenazas y de la historia de los conflictos es una constante en el cine de CF, encontrando en el mismo continuas referencias al pasado y a los clichés tradicionales. Se observa que, como decimos, el hecho de no conocer el futuro, permite encontrar en los elementos iconográficos tradicionales conceptos muy válidos para construir el porvenir o un espacio temporal diferente.

La serie, de *Star Wars* es un referente muy importante, no sólo en la CF, sino en la historia del cine y en la cultura popular de varias generaciones. Este precedente ha impregnado el cine y la TV, la forma de hablar, creando multitud de expresiones y nombres (*la fuerza, los androides, el hiperespacio, los Jedis...*), así como personajes e iconos visuales que forman parte de la cultura común del mundo occidental (*Darth Vader, Yoda, C3PO, R2D2...*)



5

Personajes de *La guerra de las galaxias*, hoy día conocidos por todos.

Por otra parte, la obra de George Lucas ha vuelto a narrar la vieja historia del bien contra el mal, de la virtud contra el vicio, de la lucha contra el Antiguo Régimen o contra los nazis, situando la aventura en un contexto espacial sumamente elaborado, que presenta algunas cualidades únicas, que han hecho de esta serie de películas una alusión obligada al hablar aquí de la estética de la guerra.

La Guerra de las Galaxias fue una revolución desde el momento de su estreno y captó a gran número de seguidores, por su originalidad y deseo de perfección. Al contrario que la mayoría de las películas que narran sucesos

¹⁷⁷ LARSON, Glen. *Galactica Battlestar* (*Galáctica, Estrella de Combate*), Universal Pictures, USA, 1978.

¹⁷⁸ LUCAS, G. *Star Wars*, *Op. cit.*

que están por venir, *Star Wars* comenzaba “Hace mucho tiempo”¹⁷⁹ y situaba a sus personajes en “una galaxia muy, muy lejana”¹⁸⁰, siendo la primera película en la que todos los personajes eran seres extraterrestres y la acción trascurría totalmente al margen de la existencia de nuestro planeta. Este es un recurso que permite situar escenarios remotos en lugares conocidos, en paisajes normalmente extremos, que pese a conocerlos, los aceptamos como extraterrestres. En la serie se han recurrido a lugares desérticos como Libia, o Noruega, o bosques de los EEUU, pero también se han localizado exteriores en lugares de fácil reconocimiento como un palacio renacentista en Italia o la conocida Plaza de España de Sevilla¹⁸¹



6

El desierto del norte de África o las nieves de Noruega pueden ser en la CF planetas remotos.

En un principio, Lucas pretendió hacerse con los derechos de Buck Rogers¹⁸² y de Flash Gordon¹⁸³, naciendo *Star Wars* como un sustituto de estos en su deseo de crear una moderna iconografía, un nuevo referente popular en la cultura norteamericana.

Los elementos utilizados para crear esta nueva iconografía van desde los viejos mitos europeos, como Sigfrido, Roland, las leyendas artúricas, las armas y armaduras medievales (europeas y orientales), las guerras mundiales y especialmente el nazismo o elementos propios de la cultura americana, es decir, la estética del western como los combates de pistoleros en la cantina, muy habituales del género y que encuentran aquí su actualización.

¹⁷⁹ Las seis películas comienzan con el rótulo: *A long time ago, in a galaxy far, far away*, (hace mucho tiempo, en una galaxia muy lejana) que se ha hecho una frase legendaria entre los aficionados al género CF

¹⁸⁰ Títulos de crédito que estaban inspirados en los de la serie de Flash Gordon.

¹⁸¹ Construida con ocasión de la Exposición Universal ha servido de plató a numerosas producciones, entre ellas el Cuartel General Británico en El Cairo, en *Lawrence de Arabia*.

¹⁸² Buck Rogers, ver el capítulo Hazañas bélicas, el cómic.

¹⁸³ Flash Gordon, ver el capítulo Hazañas bélicas, el cómic.

El kabuto japonés es la base para la sugerente máscara de Darth Vader. Un samurai, que es a la vez un caballero medieval que oculta una traición.



Los cascos góticos o aquellos para proteger a los artilleros son la base del diseño de los *imperial gunners*; una imagen medieval para el futuro.



Los diseños severos dejan paso a los mas cómicos; las armaduras y el cine recogen estos rasgos, amables o divertidos para crear personajes como María de *Metrópolis* o C3PO de *Star Wars*



Los uniformes alemanes, su aspecto elegante y su gran variedad inspiraron los uniformes de la serie de películas de *La guerra de las galaxias*.



El *western*, siempre presente en la cultura norteamericana, es otra fuente de inspiración en la fantasía. En las imágenes fotograma de película del oeste y dos juguetes basados en el *western*.



7

Todas estas influencias fueron inteligentemente combinadas de manera casi aséptica y se crearon figuras, basadas en imágenes tradicionales, que funcionaron como nuevas y reveladoras. A su vez fueron la fuente para otras creaciones que surgieron como consecuencia de la influencia de éstas. "Lo que no es tradición, es plagio," nos dice Eugenio D'ors¹⁸⁴. Pensando en esta frase, encontramos la razón y el modo de creación de patrones estéticos, basándonos, por una parte, en la reinterpretación de otros modelos que ya generan una respuesta conocida en el espectador y, por otra, en la combinación de elementos ya conocidos entre sí, al modo en que se crearon los bestiarios medievales o la pintura del Bosco, para obtener nuevos modelos.

¹⁸⁴ Eugenio D'ors. Eugeni d'Ors i Rovira (1881 -1954) fue un destacado escritor, ensayista, periodista, filósofo y crítico de arte español, perteneciente al movimiento conocido como "Novecentismo".

Describiremos de manera somera estos mecanismos morfológicos de creación de personajes y estéticas y para ello tomaremos como base la idea de crear personajes beligerantes en una guerra.

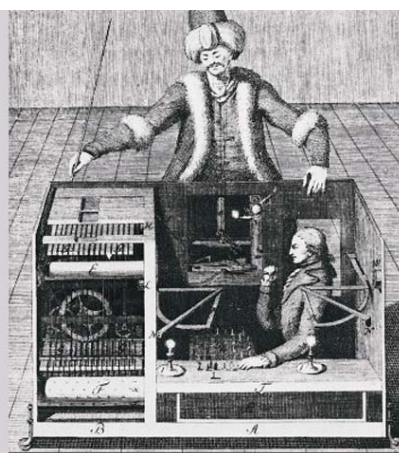
3.2. Las hibridaciones con máquinas, las máquinas militares

3.2.1. El robot

El significado del término robot responde al concepto de forma de vida artificial. Otros términos como *androides*, *autómatas*, *sintéticos*, *replicantes*, *homúnculos*, *drones*, *cyborgs* y otras denominaciones, responden al mismo concepto de forma de vida artificial, creada por el hombre como mano de obra, soldados, o para desempeñar tareas especializadas. El autómata, no obstante posee una larga tradición, habiéndose construido “juguetes” mecánicos para distracción del público o de los notables de una sociedad. El cine y la literatura de CF también han utilizado al robot para describir seres extraterrestres que suponen una amenaza o invasión.



Manfredi Settala, El esclavo encadenado (autómata de diablo) s. XVII, Milán, Civile Raccolte d, arte Applicata, Castello Sforzesco.



Dibujo de El turco, el autómata jugador de ajedrez diseñado por el Barón Von Kempelen, s. XVIII.

8

Si bien es cierto que popularmente este fenómeno se relaciona con el género de la CF, al menos en cuanto a su divulgación, las funciones del robot existen en modelos que desde la antigüedad servían para el entretenimiento, el adorno o la investigación. La mitología griega aporta uno de los primeros ejemplos, según el cual, Dédalo, constructor del laberinto de Creta y el Minotauro, *modeló estatuas capaces de moverse y caminar*, y Arquites de Tarento *fabricó una paloma voladora*¹⁸⁵

¹⁸⁵ BARCELÓ, Miguel. *Paradojas: Ciencia en la Ciencia Ficción*. Textos y manifiestos del cine. Cátedra 2000, Págs. 4 a 10.

En España, se atribuye al matemático de Felipe II, Juanelo Turriano¹⁸⁶ (1501-1575) el diseño de un autómatas¹⁸⁷ sobre el que no se tiene gran información.

Juanelo Turriano, en esta obra de Miguel Jadraque, enseña al Emperador unos autómatas diseñados por él, ante la desconfianza de los eclesiásticos. Juanelo, relojero de Carlos I y de Felipe II, diseñó sistemas hidráulicos y publicó numerosos tratados, diseñando y construyendo ingenios como el llamado “hombre de palo” y participando en el diseño de armamento, en trabajos como una primitiva ametralladora. Museo del Prado, depósito en la Casa de la Tierra, Salamanca. (detalle)



9

En el s. XVIII, existen testimonios sobre la existencia de objetos, parecidos a atracciones de feria, como el llamado “el turco”, del barón Von Kempelen (1769) que consistía en un maniquí sentado a una mesa con el que presuntamente se podía jugar al ajedrez. El “ánade de Vaucanson”, era un modelo que reproducía el comportamiento y los movimientos de un pato, nadando y aleteando.

Ya antes, en 1642, Blaise Pascal (1623-1575) desarrolla su máquina de cálculo, basada en un juego de ruedas y engranajes. Cada rueda estaba dividida de cero a nueve, y la rotación de una hacía avanzar en una unidad la rueda de la izquierda. Desde entonces la utilización de robots ha estado presente en la sociedad en múltiples formas y presta servicios en la industria, la investigación y en casi todas las facetas de la actividad humana.

El término *cyborg* –organismo cibernético- fue acuñado en los años 60 para describir la fusión de la tecnología con el cuerpo humano. Los autores de la idea eran científicos de la NASA y tenían en perspectiva fortalecer el cuerpo humano para los largos y duros viajes espaciales. Con tal fin proponían que se utilizara una combinación de sustancias químicas y de cirugía tecnológica (implantes corporales basados en el funcionamiento de los ordenadores). Realmente, según Daniel Canogar, en *Arte y Tecnología (Arte y Parte)* el *cyborg* es la actualización del mito de *Frankenstein*¹⁸⁸, el nuevo paradigma de fusión cuerpo-

¹⁸⁶ Juanelo Turriano ingeniero e inventor, nacido en Cremona, Italia en 1501 y m. en Toledo en 1575. Fue ingeniero de Carlos I y de Felipe II, desarrollando un sistema que permitía subir el agua del Tajo al Alcázar. Se le atribuye la construcción de varios autómatas, entre ellos uno llamado *el hombre de palo*, que da nombre a una calle de Toledo y del que todavía circulan leyendas en la ciudad imperial. MORENO NIETO, Luís; MORENO SANTIAGO, Ángel. *Juanelo y su artefacto: antología*. Toledo: DB ediciones, 2006.

¹⁸⁸ WOLLSTONECRAFT SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Alianza 1987

máquina. Este paradigma encuentra su medio en el cómic y luego en el cine. Las películas norteamericanas como *Robocop*¹⁸⁹, *Terminator*¹⁹⁰, *Star Wars*¹⁹¹, o la serie televisiva *Star Trek*¹⁹², entre otros muchos ejemplos, han popularizado la figura del *cyborg*, que actualmente se ha convertido en moneda corriente de cualquier relato de CF que se precie.

Frankenstein fue una figura decimonónica en el s. XIX, una figura mecánica para la era mecánica. El *cyborg*, por su lado, da forma humana a algo tan intangible como la energía electrónica. El *cyborg* es una figura de nuestra era electrónica post industrial, como el relato de Mary Shelley lo fue en su época; representa lo inquietante, lo más avanzado y que escapa de nuestro control. Esta imagen del robot o del *cyborg* como amenaza se ha utilizado para definir ejércitos, normalmente extraterrestres y tecnológicamente muy avanzados. Diversas producciones cinematográficas han empleado a los robots como integrantes de un ejército, buscando normalmente un equilibrio en su diseño entre una estética fría y amenazadora y el parecido con una armadura que lo asemejase a las imágenes conocidas de los combatientes.

Pero trasciende mucho más de la estética del robot y así ha quedado recogido en numerosas imágenes que nos ofrece la historia del arte. Lo mecánico, lo artificial y también lo geométrico, lo frío, aquello que sólo justifica la razón y deja al margen las pasiones ha sido relacionado con *lo militar*, con lo deshumanizado, con la guerra. No es difícil encontrar manifestaciones artísticas en las que como virtud o como defecto se ha relacionado la máquina con los sistemas totalitarios, la geometría con los órdenes fascistas, el metal o lo metálico por oposición al color de la carne; con lo deshumanizado o incluso lo limpio y lo nuevo como reflejo de la ausencia de vida.

El robot recoge todas estas atribuciones y casi siempre se ha mostrado como amenaza. Desde la mecanización de los cuerpos de los degenerados burgueses de Otto Dix o George Grosz, hasta el personaje de Terminator o Darth Vader, la inclusión de partes metálicas en el cuerpo del ser humano, su robotización, ha sido un símbolo de la maldad asociado generalmente al conflicto y la corrupción.

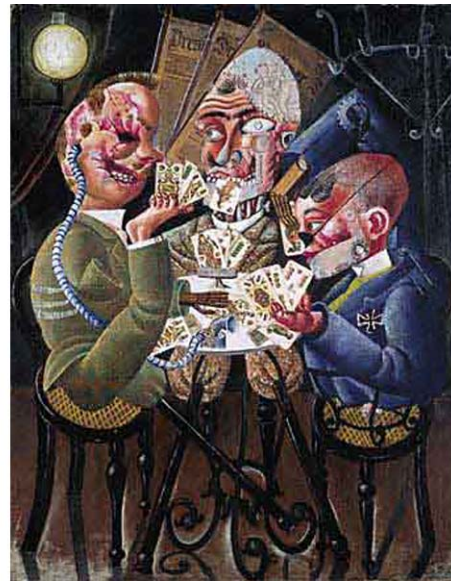
La creación del robot pasa por una geometrización o alguna forma de aliteración con las formas humanas de las que pretende ser recuerdo. Así dos círculos son los ojos y una ranura la boca y se construye un sustituto del ser humano, como en El Bosco dos orejas y una hoja de cuchillo son también unos genitales masculinos. Jugar a la ambigüedad es algo dominante en el diseño del personaje de fantasía y los símbolos desempeñan el papel no solo de caracterizar al ser, sino de dotarle de alma. Dentro de esta creación, esta se multiplica y la máquina pasa a formar parte de otra máquina, más ciega, la de una comunidad de tiempos modernos o de ejércitos de tinieblas.

¹⁸⁹VERHOEVEN, P. *Robocop*, Op. cit.

¹⁹⁰ CAMERON, James. *Terminator*, Orion Pictures USA, 1984.

¹⁹¹LUCAS, G. *Star Wars*, Op. cit.

¹⁹² RODDENBERRY, Gene. *Star Trek* serie de TV. USA 1966 en adelante.



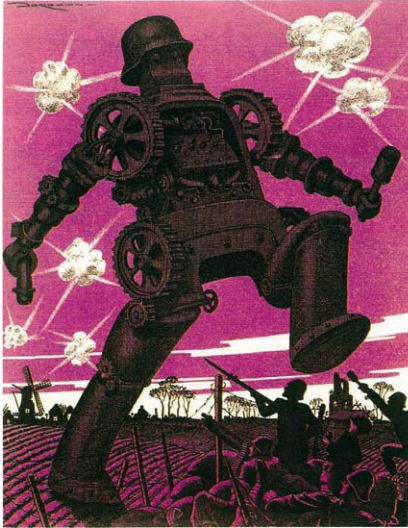
10

George Grosz, *Autómatas Republicanos*, 1920 y Otto Dix, *Inválidos de guerra jugando a las cartas*, 1920. La inclusión de partes mecánicas y de prótesis en la representación de cuerpos humanos es utilizada para descalificar a los burgueses y militaristas de la república de Weimar. Cabezas vacías exclaman ¡hurra! y agitan banderas, los cuerpos mutilados son reducidos a mecanismos o prótesis y las cruces de hierro, presentes en ambos cuadros, nos hablan del orgullo militar de las clases dirigentes.

La geometrización de las masas o el desfile -como forma de presentación de una disciplina social que sustituye a las libertades- han sido magistralmente recogidos por Leni Riefenstahl (1902-2003) como expresión propagandística del régimen de Hitler, pero también ha sido denunciado en *Tiempos Modernos*¹⁹³ o en *Metrópolis*¹⁹⁴. La máquina es entendida como amenaza y, por tanto, en la representación de las amenazas en las guerras de la primera mitad del s. XX se ha hecho frecuentemente a través de éstas. Los primeros años de la SGM conocieron el avance arrollador de las fuerzas alemanas, abriéndose camino como una formidable máquina militar, casi ciega en su camino de destrucción y ante la cual cualquier defensa resultaba inútil. El metal, los engranajes y todo aquello asociado posiblemente al progreso se vuelve sospechoso en tiempo de guerra. Quizás el conocimiento temprano de que los avances científicos encuentran con frecuencia su primera aplicación en la tecnología militar nos previene ante la consideración de la industria y de la máquina como enemigos. La representación de lo geométrico, del maquinismo, de lo industrial y del progreso nunca es buena en tiempos de guerra.

¹⁹³ CHAPLIN, Ch, *Tiempos...* Op. cit.

¹⁹⁴ LANG, F. *Metrópolis* UFA, Op. cit.



La imparable máquina de guerra. Esta excelente ilustración del “robot” nazi de L.J. Jordaan es tanto más notable porque se publicó en el periódico clandestino *De Groene Amsterdammer*, en la Holanda ocupada. En los primeros años de la *Biltzkrieg*, la máquina militar alemana era comparable a un robot que lo arrollaba todo.

11

La geometría como expresión mental pura ha tenido y tiene un importante lugar en la historia del arte. El deseo de las vanguardias de encontrar *el arte puro*, la expresión geométrica medible y perfecta, conduce al fin del arte, al blanco sobre blanco, como final o como punto de partida.

La eliminación de los sentimientos particulares que expresa Mondrian, para acercarse a la realidad pura y eliminar la subjetividad de la expresión plástica se traduce en una obra basada en la línea separada del color y de los planos de colores básicos que sin embargo no está exenta de emociones.

Sin embargo, el resultado de la plasmación de estos ideales estéticos se ha relacionado de forma frecuente con el pensamiento de los regímenes fascistas del s. XX. La arquitectura civil expresa a través del movimiento moderno un sistema constructivo que es usado como referente de la deshumanización al describir entornos fríos, supuestamente nacidos de un pensamiento moderno e internacionalista, pero que poco tienen que ver con lo habitable, con lo medible, con lo humano.

Así lo filma Kubrick en *La naranja mecánica*, al situar el hogar de los padres de Alex en un barrio moderno y, según argumenta David Rivera en *Tabula rasa, El Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*¹⁹⁵, según el autor, *La naranja mecánica*, traspira ese aroma de fiasco que la arquitectura contemporánea ha esparcido por las periferias de todas las grandes ciudades. De este modo entendemos que la limpieza y severidad, la pureza de líneas que desarrollaron bienintencionados artistas y arquitectos, coincide sin quererlo con las estéticas frías y poco humanas que encontraron en la geometría, la máquina o el desfile su expresión de ser.

¹⁹⁵ RIVERA, D. *Tabula rasa...* Op. cit., Pág. 112.



12

Gerd Arntz, *Guerra*, xilografía de 1931. El autor utiliza una imagen sintética en la que representa un desfile que recuerda a las formas de una svástica. En esta imagen los obreros son convertidos en soldados ante la mirada de banqueros, sacerdotes, prostitutas y militares y son conducidos a la guerra y la muerte. A la derecha imagen de Leni Riefenstahl, perteneciente a una demostración gimnástica de los juegos olímpicos celebrados en la Alemania nazi. Fotograma de *Olimpia*. Producción de Leni Riefenstahl para los Juegos de Berlín.

La supresión de lo particular en el arte tiene mucho que ver con un momento histórico en el que se pensaba que el progreso, en si mismo podía ser la solución de los problemas sociales. Tal vez se trataba de la era de la máquina. La máquina, o el robot, por tanto, poseen unas connotaciones que no podemos dejar de tener en cuenta, pues forman parte de nuestra cultura y con tal fin han sido utilizadas para la creación de los modelos que describimos. Veamos algunas máquinas que se han diseñado para el cine, el cómic o el arte y que forman parte hoy de la cultura popular:

3.2.2. Los “Clones” de *Star Wars* y los soldados imperiales

Los “soldados Clon”

*“Vivimos en una sociedad tecnológica, marcada como nunca por la ciencia, y la ciencia ficción te permite reflexionar sobre las consecuencias de ello. Cuando se anunció el nacimiento de la oveja Dolly y todo el mundo se puso a pensar en las consecuencias éticas de la clonación, hacía ya veinte años que la ciencia-ficción había planteado el dilema. La ciencia-ficción ha llegado antes”*¹⁹⁶

¹⁹⁶ BARCELÓ, M. *Paradojas*. Op cit. Pág. 122.

La Guerra de las Galaxias fue novedosa por muchos aspectos. Entre ellos está el de haberse rodado desde un momento de la narración hacia atrás. Es decir, que las últimas películas en rodarse de las seis que la componen, se corresponden a un momento cronológico anterior y, por tanto, son deudoras en estética de las primeras y deben finalmente enlazar con su argumento.

En ésta, los “soldados Clon” son herederos de la estética de los “soldados imperiales” de la trilogía original. Se diseñó, en este sentido, un uniforme que pudiera ser entendido como previo al realizado a finales de los setenta para las películas originales, y en este diseño se volcaron elementos cercanos al diseño japonés y a armaduras medievales. Con posterioridad en el relato, las unidades son modificadas, el diseño se hace algo más suave y redondeado, principalmente en el casco, que adquiere su elegante apariencia de calavera, que se ha convertido en un icono pop. El uniforme de las tropas del imperio se ha convertido en juguete, objeto de coleccionismo y fetiche en la sociedad contemporánea. La imagen de las tropas imperiales es conocida por todos. Estas tropas irrumpían en las primeras escenas de *La guerra de las galaxias* con el cuerpo completamente cubierto por una armadura que los igualaba y les prestaba un aspecto tétrico, pero muy atractivo. De un material plástico blanco, de acabado impoluto, esta protección se asemejaba a una idealización de un esqueleto, a una imagen de la muerte que portaban estos implacables servidores del mal.

Igualmente se pueden encontrar ecos del gusto del diseño de los años setenta, de la psicodelia y del gusto por los vaciados, propios de la creación de objetos y muebles en poliéster y otras clases de plásticos. También se ha querido ver influencia del diseño de modas de la época, de un incipiente J. P. Gaultier¹⁹⁷ y del uso del plástico y los materiales brillantes que llenaron el cine de ciencia ficción de toda esta década así como las producciones de fantasía como las de James Bond, escaparate de la moda de estos años.

¹⁹⁷ GAULTIER, Jean Paul, (1952) diseñador y modisto francés, muy relacionado con la modernidad y en ocasiones con la extravagancia, ha vestido entre otras a la cantante Madonna.

El uniforme de los soldados del Imperio de La Guerra de las Galaxias se ha convertido en un icono fácilmente reconocible.

Su inspiración: la representación de la muerte a través del esqueleto ha sido una constante, no sólo en el arte, sino también en la cultura popular y quizás de una manera especial en la tradición española.

En cualquier caso, tanto las bellas artes, como la artesanía o la moda, se han dejado seducir por la imagen del esqueleto descarnado, atemorizador, pero también atractivo.

Imágenes:

Star Wars Stormtrooper, 1977

Luis Fernández, Craneo 1958.

Antonio Saura, Vánitas, 4, 1930.

José Guadalupe Posada, Catrina, 1900.

Juan Valdés Leal In Ictu Oculi, 1670-72

Imagen de moda; el esqueleto como belleza.



13

La dualidad entre el robot y la muerte es clara, y en esta imagen se alude a ambas; el soldado es una máquina, parte de un sistema cruel, y al mismo tiempo y como consecuencia de esto, es un ser sin vida y portador de muerte. Realmente, la imagen propuesta es la de un uniforme completo, es decir, en el que no hay cabida para ningún rasgo humano, pero en la estética de la película, este uniforme está más próximo a la caracterización del robot, de un robot militar, imagen también muy próxima a la del guerrero con armadura de la edad media.

Otra influencia que no queremos dejar de citar aunque puede ser objeto de mayor desarrollo, es la asociación del esqueleto y la calavera con determinadas bandas de rock, particularmente de los años 70, que buscan para sí una estética de *bad guys* ("chicos malos") sin que esto tenga que ver con su ideología o el contenido de sus canciones, que suelen contener un tono pacifista, propio de la época. En algunos extremos, otros llegan a incluir en sus temas mensajes satánicos, suponemos que como una forma de provocación o de llamar la atención sobre sí. En cualquier caso la imagen del esqueleto es evocadora en muchísimos contextos y puede resultar tan repulsiva, (como fueron criticados

los lienzos de Valdés Leal por los viajeros franceses e ingleses¹⁹⁸), como seductora, pues llega a nuestros días y se renueva constantemente.



14

Clone trooper y stormtrooper, elegante diseño para los soldados de la república y del imperio.

Uno de los ingredientes, a nuestro parecer, del éxito de *Star Wars* fue precisamente lo verosímil y el cuidado puesto en la creación de detalles entornos, armas etc. Hasta el momento de esta producción se habían usado los acabados metálicos y los cromados para justificar cualquier elemento extraño, moderno o incomprensible, existiendo un verdadero vínculo psicológico entre el aspecto metálico y “lo moderno”. En cambio, en *La Guerra de las Galaxias* se desarrolló con gran cuidado toda la estética, recurriendo a la historia y al diseño tradicional para reinventarlo y ofrecer un producto nuevo, pero reconocible. Historiadores militares como John Mollo actuaron como diseñadores de vestuario, huyendo de los diseños, normalmente algo ridículos de los uniformes del cine de CF tradicional y creando líneas severas, inspiradas en los uniformes alemanes para los oficiales imperiales y una amplia gama de variantes para las tropas especiales que abarcaban desde las armaduras medievales a los uniformes de los pilotos de bombarderos y cazas de la actualidad.

¹⁹⁸ Merimée escribía en 1848: “Valdés Leal creía estar haciendo una obra maestra cuando pintó un cadáver en descomposición, comido de gusanos: ante este tipo de pintura efectista es preciso huir tapándose la nariz”. Richard Ford, en su “Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa”, califica también de repulsivos los cuadros de Valdés, citando a su vez la necesidad de taparse las narices. Citado en el catálogo de la exposición *Postrimerías. Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*, Fundación cultural Mapfre Vida., Madrid Mayo- Junio 1996. Pág. 19.



15

1

2

3

4

Los uniformes del imperio, en *La guerra de las galaxias* deben gran parte de su diseño a los uniformes alemanes. La deshumanización no reside tan sólo en el robot o en el aspecto metálico; el aspecto del oficial alemán, severo y elegante es reflejo de un régimen en el que las personas se integran en una gran máquina.

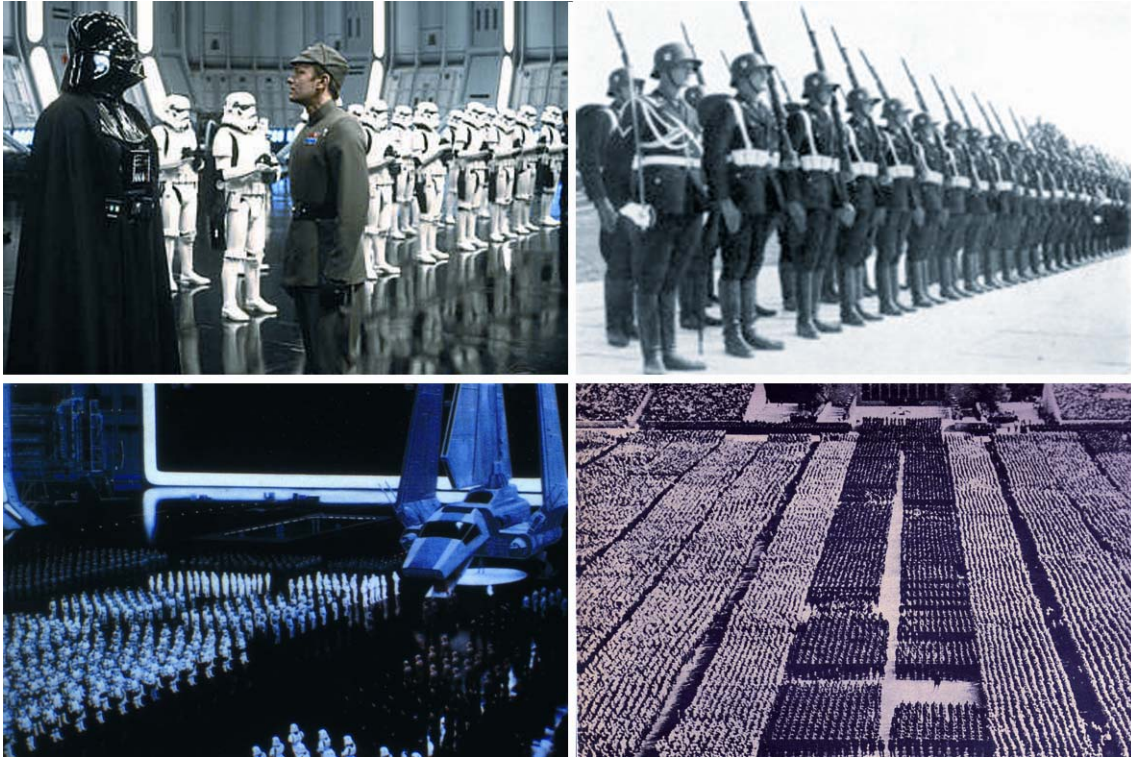
De izquierda a derecha, piloto de un avión de caza (1), piloto imperial (2), oficial alemán SGM (3) y oficial del Imperio (4).¹⁹⁹

Otro aspecto importante de las tropas del imperio, además de su aspecto de máquina, es su número²⁰⁰. Inmensos hangares en naves y estaciones de combate permiten la formación de falanges de cientos de soldados, lo que procura una sensación de poder y al mismo tiempo consigue una elegante y estética visión de esta fuerza. Los fascismos siempre han buscado la seducción por la imagen: el triunfo de la estética sobre la ética.

El parecido de estas formaciones que aguardan a su emperador con el de las paradas nazis de Nuremberg, no es casual y como Leni Riefenstahl se ha buscado en el número y la geometrización de las masas una manifestación del poder.

¹⁹⁹ Imágenes 2 y 4 procedentes de artículo del autor en la publicación *Euromodelismo*, nº 135 Acción Press SA , Imagen 1, colección particular, imagen 3, *German Army Uniforms of World War II*, Wade Krawczyk, The Crowood Press Ltd.

²⁰⁰ *El número*: Consultar capítulo dedicado a Elementos iconográficos característicos en la representación de la guerra.



16

Izquierda, Darth Vader aguarda ante formaciones de soldados la llegada del Emperador en *El retorno del Jedi* (*The Return of the Jedi*), en una imagen que recuerda deliberadamente las concentraciones nazis. A la derecha una parada del *Leibstandarte SS Adolf Hitler*, en 1938 y concentración del partido nazi en Nuremberg en 1934.

Este recurso, el de formaciones o ejércitos de cadáveres se había usado también en películas como *Jasón y los Argonautas*²⁰¹ o en la más moderna *El Ejército de las tinieblas*²⁰²



Ejércitos de esqueletos atacan a Jasón en la producción de 1963

17

²⁰¹ CHAFFEY, Don. *Jason and the Argonauts*, UK, 1963. Ray Harryhausen fue el diseñador de los efectos especiales que dio vida a las figuras con la técnica del stop motion. Años después y como homenaje a Harryhausen, Sam Raimi caracterizó su ejército de esqueletos.

²⁰² RAIMI, Sam. *Evil Dead III o Army of Darkness. El Ejército de las Tinieblas*. Dino de Laurentis, USA, 1987.

Poco se sabía, en cuanto al relato, del origen de estos misteriosos soldados que por miles, llevaban el poder del imperio a toda la galaxia. En las últimas películas se aclara este misterio: son clones. Aprovechando el debate moral que en todo el mundo suscitó la primera clonación de un ser vivo (la oveja Dolly) y los límites morales que debía tener o no, George Lucas planteó un ejército de clones, hechos a partir de un modelo de un experimentado guerrero. De este modo los *clone troopers* o soldados-clon, son el primer ejército privado, fabricado por una corporación industrial para servir a un estado. Este carácter de mercenariado es muy coherente con el anonimato de la armadura, el de soldados sin identidad, pertenecientes a una gran máquina estatal que los utiliza como herramientas de su poder.

Ortega y Gasset señala -de forma un tanto cruel- en sus comentarios sobre la guerra, que esta “existe entre estados y no entre individuos”²⁰³; de modo que podemos deducir que la geometrización de la sociedad es una herramienta del estado para someterla.

3.2.3. Los Cylones de *Galactica Battlestar*²⁰⁴

Star Wars desató una fiebre, puso de moda el cine de aventuras en el espacio y todas las productoras se sumaron a esta explosión. El público se encontraba sediento de aventuras en naves espaciales y se produjeron numerosas secuelas, imitaciones más o menos afortunadas que han dejado algunas figuras de cierta importancia.

Galactica, estrella de combate (Galactica Battlestar) fue un largometraje que se desarrolló también como serie de TV y cuenta el éxodo por el espacio de una colonia de humanos procedentes de la Tierra. Estos son perseguidos por los Cylones, robots guerreros de aspecto humanoide, que pilotan naves espaciales y les dan caza por toda la galaxia.

El *cylon* es, sin duda, el mejor diseño de la serie, por lo demás las naves y efectos especiales son una imitación de aquellos de filmes más consagrados. El *cylon* es un robot cromado, muy brillante, parecido en su aspecto general a un legionario romano. El centro de este diseño es un vistoso y aparentemente pesado casco igualmente cromado, con un visor o pantalla a través del cual se ve una lucecita roja que se mueve continuamente de un lado a otro. Esta especie de ojo, de aspecto mitológico añade atractivo a la figura y lo identifica como máquina “en funcionamiento”, pues se apaga cuando el soldado es abatido.

Todos los soldados *cylones* realizan las mismas funciones, no habiendo uniformes diferentes para las diferentes armas y empleos. Existen, sin embargo, robots oficiales, “centurión”, iguales a los anteriores pero dorados.

²⁰³ORTEGA Y GASSET, Jósé. (1883-1995) El espectador: (Antología) 2ª Ed. Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo: *El genio de la guerra y la guerra alemana*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, Pág. 123.

²⁰⁴LARSON, Glen. *Galáctica, Estrella de Combate. Galactica Battlestar*, Universal Pictures USA 1978



18

Cylones, centurión y soldado (nótese que pese a su aspecto futurista, van armados con espada) y soldados romanos, el primero, participante en un *ré-enactment* y el segundo, miembro de la guardia pretoriana; ambos llevan armadura del tipo *lórica segmentata*.

Cabe destacar que en estos relatos, el éxito o el fracaso de la estética propuesta tienen mucho que ver con el éxito o el fracaso de la producción; el público acude a dejarse sorprender, fascinar, y los uniformes, armas, naves etc., se convierten en sus favoritos, lugares comunes, objetos de coleccionismo, juguetes y mitos.

De este modo, se cuida mucho el diseño de estos personajes, normalmente los “malos”, que son los favoritos de los espectadores, con una estética fascinante y evocadora y que, cuando es acertada, sobrevive al éxito o fracaso de la película. En el caso de los *cylones*, se han reproducido como juguetes, disfraces, no en la misma medida que los personajes de *Star Wars*, pero si han llegado a ser bastante populares y apreciados por coleccionistas.

3.2.4. *Robocop*

Paul Verhoeven dirigió esta película en 1987, en la que un policía caído en servicio es utilizado en un programa policial-militar para crear un organismo cibernético que lo capacite como un combatiente superior a cualquier rival.

El film no es de gran calidad y está orientado al público infantil, buscando la parodia a la que tan aficionado es este director, si bien el diseño del personaje es atractivo y muestra un robot humanoide, en el que incluso se conservan partes humanas como el rostro lo que le da una apariencia más cercana. Cabe comentar, en cuanto a la estética creada, que *Robocop* es un robot de apariencia musculosa, al estilo de Arnold Schwarzenegger, algo innecesario en una máquina, pero que refuerza su imagen de ser poderoso.



19

Imágenes de *Robocop*

3.2.5. *El abismo negro*, los robots de Disney

El abismo negro²⁰⁵ fue la respuesta de los estudios Disney a la moda espacial protagonizada por *Star Wars*. No obtuvo el éxito que sus productores esperaban pese a contar con un reparto de artistas consagrados como Anthony Perkins y Maximilian Schnell. Los efectos especiales, muy primitivos, la hacen anticuada desde la perspectiva de nuestros días; sin embargo, posee un especial encanto, basado en parte en esa cierta ingenuidad. Los modernos efectos digitales ofrecen creaciones de figuras que se metamorfosean, que se mueven con increíble agilidad, mientras que los robots de “El abismo negro” deambulan con torpeza, con los movimientos convulsos de los autómatas del cine clásico. Se refuerza el efecto de “mecánico”, de una tecnología en ciernes, ciertamente anticuada si lo comparamos con sus contemporáneos o incluso con “María”, de *Metrópolis*²⁰⁶, que es capaz de seducir con la feminidad de su danza.

A pesar de esto, los robots de *The Black Hole*, forman una guardia con la que los protagonistas del filme se deberán enfrentar. Su aspecto debe bastante a los soldados imperiales de *Star Wars*, si bien refuerzan su condición de “malos” por su color oscuro²⁰⁷. En oposición a estos, los robots positivos, son ágiles, pueden levitar, y están caracterizados por atractivos rasgos infantiles²⁰⁸.

²⁰⁵ NELSON, Gary. *The Black Hole, El abismo Negro*. Walt Disney Productions, USA 1979.

²⁰⁶ LANG, Fritz. *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927

²⁰⁷ Ver desarrollo sobre el carácter de los uniformes negros en Diccionario. *Lo alemán como paradigmático de la guerra*.

²⁰⁸ Los rasgos infantiles caracterizan personajes positivos y predisponen favorablemente al espectador. Personajes como Bambi o el Moway (el Gremblin “bueno” de la película *Gremblins*) se caracterizan por ojos grandes, nariz pequeña y rasgos dulces y redondeados.

No son los únicos robots de la película pero si son los únicos que aparecen caracterizados como unidades militares “uniformadas”. Uno de ellos, denominado S.T.A.R., es distinguido como oficial, presentando un color negro brillante, frente al rojizo de las unidades convencionales y llevando una vistosa condecoración²⁰⁹ en su pecho.

En cualquier caso, el diseño más afortunado y popular de “El abismo negro” es “Maximillian”, un potente robot, basado en un estudio previo de Disney para la película *TRON*²¹⁰. Maximillian representa más que a un soldado, a un coloso, diseñado para recordar al demonio y que es vencido por el pequeño robot V.I.N.C.E.N.T. en un duelo que emulaba al bíblico entre David y Goliat.



20

Robots centinelas en la producción de Disney “El abismo negro”, maqueta de diseño de un robot en la película “TRON” y fotograma en el que aparece “Maximillian”. La tecnología de los ordenadores en las películas de CF, como vemos en la imagen de la derecha es reproducida de una forma poco real pero muy estética, recordando las composiciones abstractas geométricas de Mondrian, que aun hoy en el gusto popular representan la modernidad.

3.2.6. *Terminator I, II y III*

El diseño de *Terminator*²¹¹ se esconde en principio bajo la forma de un ser humano corpulento y que no muestra emociones. Es transportado desde otro tiempo -el futuro- y llega al momento de la acción desnudo. La primera caracterización que se hace del personaje es la de vestirle con ropas de motorista, de cuero negro y gafas oscuras²¹². Esta apariencia, de motorista (roba estas prendas y una moto Harley –Davidson) le sitúan desde el comienzo de la acción en los márgenes de los grupos sociales, entre los “duros” y los

²⁰⁹ Ver *Condecoraciones: la cruz de hierro*.

²¹⁰ LISBERGER. *TRON*, Op cit.

²¹¹ CAMERON, J. Op. cit.

²¹² Ver capítulo *Moda y rock & roll*

“fuera de la ley”, pero también comienzan a dibujar un perfil atractivo del personaje.

Los combates en los que participa le hacen perder parte de su disfraz humano y empiezan a aparecer los rasgos metálicos de su condición de robot. Este esqueleto metálico se diseñó a imagen del esqueleto humano, sabidas las connotaciones tétricas que se han hecho de este. Un esqueleto metálico, es una representación acentuada de la muerte, y por tanto identifican al personaje como un enemigo, “un enemigo de la vida”.



21



Arnold Schwarzenegger prestó sus duras facciones al robot de Terminator, creando un personaje carismático que fue recuperado como personaje positivo en las siguientes secuelas del filme. El diseño reúne la frialdad del metal, con las connotaciones de una calavera y unos amenazadores ojos luminosos de color rojo.

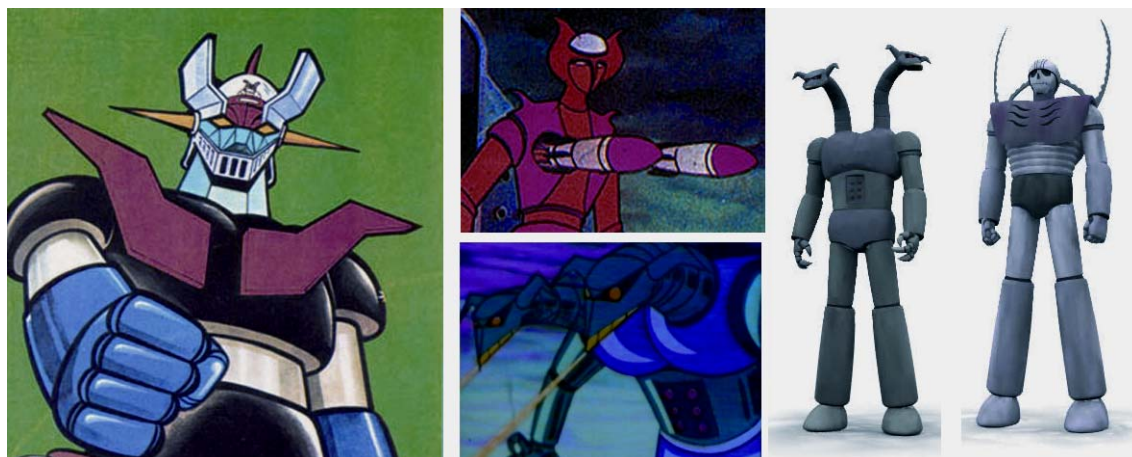
Pero, pese a su diseño agresivo y cruel, el diseño del exterminador, resultó enormemente atractivo y en posteriores entregas de la serie *Terminator* el personaje es reivindicado como personaje positivo que se enfrentará a los robots de una generación posterior.

Estos robots pertenecen a una tecnología superior, digital, y por esto suponen un mayor peligro. En las entregas posteriores de *Terminator* los robots no tienen un aspecto tan terrorífico, incluso uno tiene la apariencia de una bella mujer. Son sus cualidades no humanas, casi mágicas, las que los hacen diferentes y temibles. En la CF, la magia es sustituida por la ciencia y los límites de lo creíble se encuentran en la especulación científica.

3.2.7. *Mazinger Z* y los ejércitos de robots

La animación infantil japonesa creó una serie basada en las aventuras de un coloso mecánico, *Mazinger Z*, un robot armado que defendía el Japón de los ataques de un malvado científico -el Dr Infierno- que la amenazaba con sus ejércitos de robots o “brutos mecánicos” igualmente mortíferos. El diseño de los personajes era sumamente atractivo y en muchos casos estaba basado en personajes mitológicos como hidras o en mecanizaciones que reproducían

cualidades de seres vivos. Los colores se ofrecían fuertes y se buscaba una apariencia feroz pero que no asustara a los niños.



22

Mazinger Z, Afrodita A y Brutos mecánicos.

También se incluyeron en la serie tropas uniformadas regulares, esbirros al servicio de los malvados, uno de los cuales, el Conde Brocken se uniformaba como un fantasmagórico oficial nazi, En su atuendo no faltaban elementos a los que hemos dedicado un amplio espacio como las botas y pantalones de montar²¹³, el monóculo²¹⁴ o la cruz de hierro²¹⁵. Esta figura, la del fantasmagórico nazi ha tenido su eco en otras producciones como el siniestro oficial nazi de *Hellboy* de Mike Mignola²¹⁶, en el cual al igual que en el Conde Brocken, se asocia el nazismo con las ciencias ocultas, la magia negra y el esoterismo, veta que si recordamos está muy presente en la cinematográficas aventuras de Indiana Jones²¹⁷, en las que no faltan fanáticos nazis persiguiendo el Arca de la Alianza o el Santo Grial, lo cual no está del todo lejos de la realidad, pues el nazismo mantuvo una estrecha relación con el esoterismo.

²¹³ Las botas de montar, ver Diccionario iconográfico de temas asociados con la guerra.

²¹⁴ El monóculo, ver Diccionario iconográfico de temas asociados con la guerra.

²¹⁵ La cruz de hierro, ver Diccionario iconográfico de temas asociados con la guerra.

²¹⁶ Mike Mignola (Berkeley (California), 16 de septiembre de 1960) es un dibujante de comic, y también animador, estadounidense. Uno de sus personajes más conocidos es Hellboy. Su estilo es calificado como un cruce del expresionismo alemán y Jack Kirby y ha influido a nuevas generaciones de dibujantes.

²¹⁷ SPIELBERG, Steven, Indiana Jones, *Raiders of the Lost Arch. (En busca del arca perdida)*, Paramount Pictures USA, 1981. *Indiana Jones and the last Crusade, (La última cruzada)* Paramount Pictures, USA, 1989.



23

El nazismo tuvo importantes connotaciones con la magia, lo paranormal y la superstición y la ficción no ha sido ajena a esto. En la imagen, el Conde Brocken, de Mazinguer Z, un fantasma de cabeza cortada disfrazado de alemán. El oficial nazi, experto en ocultismo de la versión cinematográfica de Hellboy y el autentico consejero para asuntos paranormales de Himmler, Karl Willigut.

3.2.8. TRON

El mundo de la incipiente informática y el interior de un videojuego dan lugar a esta ingeniosa producción de Disney, que se anticipa a la animación digital, con escasez de medios pero con ingenio e inteligencia. Las alusiones al lenguaje informático son constantes y afortunadas, resultando una película educativa y con una estética muy interesante en la se advierte la mano del dibujante Moebius²¹⁸.

Los luchadores o soldados de los videojuegos son "programas" que deben enfrentarse unos a otros y que escapan al dominio del *control central*, para destruir a un programa maligno. Están representados por los actores que los manipulan al otro lado de la pantalla, vestidos con un mono y un casco, de aspecto deportivo y llenos de vistosos circuitos luminosos.

La acción se desenvuelve en el interior de un ordenador o más bien de un primitivo sistema informático y está construido con imágenes digitales vectoriales, muy sencillas pero inteligentemente combinadas con decorados y dibujos creando imágenes grandiosas, realmente atractivas. Para la confección de los uniformes se ha recurrido a la descontextualización de elementos comerciales como protecciones deportivas, mascarillas anti-gas, que iluminados

²¹⁸Jean Giraud, conocido como Moebius, dibujante e ilustrador, alcanzó la celebridad como dibujante del western *El Teniente Blueberry*, que guionizaba Jean-Michel Charlier y se publicaba en la revista *Pilote*. En 1974 formó el grupo de los "Humanoides Asociados" con otros autores como Philippe Druillet, Dionnet y Farkas. Juntos editarían la revista "Metal Hurlant", donde Jean Giraud se revelaría como autor completo en renovadoras series de fantasía y ciencia ficción como "Arzach" (1975) o "El garaje hermético" (1976). En 1980, inició con la saga de "El Incal" su fructífera colaboración con el guionista Alejandro Jodorowsky. Desde el año 1988, cuando vió Akira, ha sido gran fan del estilo de dibujo japonés, en especial de Katsuhiro Otomo y de Yukito Kishiro (quien a la vez también está muy influenciado por el estilo franco-belga de Frank Miller o el propio Jean Giraud), y sus obras se han visto influenciadas por este hecho. Como guionista llegó a escribir *Cristal Moteur* para Marc Bati, un remake de *Little Nemo* para Bruno Marchand e *Icaro* con dibujos de Jirô Tanguchi. Paralelamente a su labor como historietista e ilustrador, Jean Giraud ha participado en los diseños de multitud de películas, como *Alien* (1979), *Tron* (1982), *Blade Runner* (1982), *Masters del universo* (1986), *Willow* (1987), *Abyss* (1989) o *El quinto elemento* (1997).

y coloreados especialmente y en sus escenas, dan una imagen convincente. También encontramos influencias de las películas de George Lucas en la representación de escenarios, como hangares, muy parecidos a los pasillos y estancias de la Estrella de la Muerte²¹⁹, si bien en la obra del director estadounidense también hay ecos de *TRON*, como en las trepidantes carreras de moto-jets de *El retorno del Jedi*²²⁰.



24

Carreras de motos, cartel de TRON y uniformes para un mundo dentro de un ordenador.

“TRON” abrió el camino del lenguaje digital y creó un nuevo espacio para la CF: el cyber-espacio, entorno que años más tarde fue escenario de películas como Matrix.

3.2.9. Gort

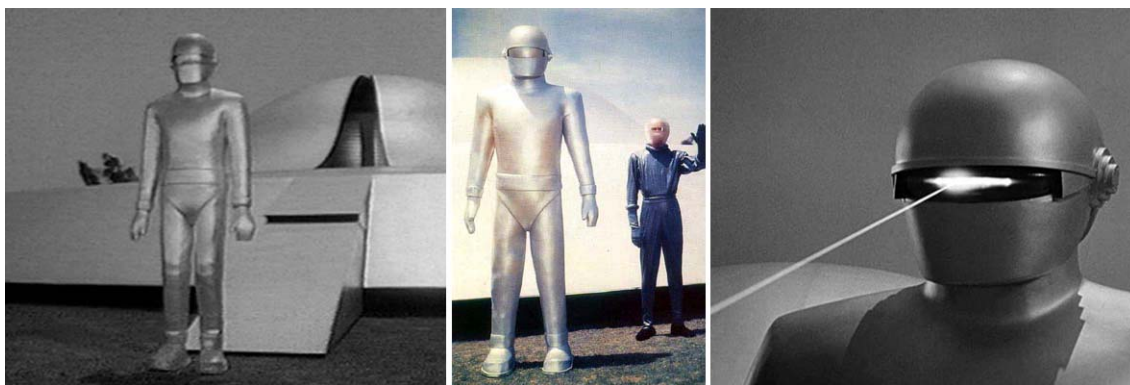
El misterioso robot de *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951)²²¹ no es representado como un soldado, en tanto que no aparece encuadrado dentro de una unidad militar, ni es exacto hablar de uniforme al referirnos a su aspecto (tal vez sí lo sea), pero en cualquier caso es un combatiente, un guerrero. De hecho, la acción de la película lo ubica enfrentándose a unidades militares estadounidenses, por lo que lo clasificamos como combatiente²²².

²¹⁹ Ver capítulo dedicado a la arquitectura militar. *Castillos del universo*.

²²⁰ MARQUAND, Richard, *El Retorno del Jedi*, *The Return of the Jedi*, Lucas Film, Twenty Century Fox, USA 1983.

²²¹ WISE, Robert. *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*) 20th Century Fox. USA, 1951

²²² Ver referencia al concepto del Número en la representación de lo militar. Diccionario: Elementos iconográficos característicos en la representación de la guerra.



25

Tres instantáneas de Gort, en la cinta de Robert Wise.

Las tensiones políticas entre el bloque capitalista y el comunista propiciaron después de la SGM la producción de una serie de títulos muy característicos de la “Guerra fría”. En estos filmes, Hollywood, expresaba el temor americano ante la amenaza soviética y la guerra nuclear. La censura impedía tratar este tema abiertamente por lo que la amenaza provenía de un enemigo exterior. Robert Wise plantea como un emisario espacial llega a la Tierra para advertir a los humanos que los habitantes del universo no tolerarán la escalada de armamento.

Todos los que estábamos involucrados en la película entendíamos que todo trataba sobre la guerra atómica. Era un primer intento de situar y poner en guardia al mundo sobre lo innecesario de la misma.

Robert Wise, *Ultimátum a la Tierra*²²³

El emisario es herido y Gort, un robot todopoderoso e invulnerable al armamento común interviene enfrentándose a las tropas americanas.

El aspecto de Gort es el de una figura humanoide, de más de dos metros de altura, de color plateado y con un solo ojo en forma de visor por el que despiden rayos. Su aspecto podría recordar al de una gran armadura medieval, pero carente de articulaciones, hecha con un metal “flexible”. La apariencia de modernidad, de futuro, radica en la ausencia de coyunturas o articulaciones, no se trata de un ser “mecánico”, analógico, sino digital. Gort es una especie de policía espacial que, a cualquier reacción violenta, responde con una actuación similar.

El discurso pacifista de la película se transforma aquí incluyendo un elemento inquietante. El ojo de Gort impone a los terrestres la ley del “ojo por ojo”, exige una vida en paz forzada para evitar la destrucción y por tanto, anula cualquier

²²³. GONZALEZ FIERRO-SANTOS, José María *Ultimátum a la Tierra*, Libros Dirigido, Colección: Programa Doble. Madrid, 1987.

derecho de la humanidad a decidir su propio futuro, es decir, la libertad. ¿Acaso es la violencia, la guerra o la tiranía de un súper-hombre el único camino para conseguir la paz? El mensaje es desesperanzador, al menos Wise no plantea otra solución posible.

Este poder se refleja en el diseño. Se adelanta al aspecto que la tecnología informática permitió crear para el espectacular robot de “Terminator II”, cuya composición de metal líquido le permite metamorfosearse a voluntad y le hace casi imposible de dañar, al carecer de estructura.

*Tras unos momentos una rampa se despliega hacia el exterior de la nave y un robot gigante de diez pies de alto desciende por ella hasta el suelo. No es metálico, un robot de latón, sino que está hecho casi a la imagen perfecta del ser humano. Su rostro, estático, es inexpresivo, ¡Es Gort!*²²⁴

La eliminación de rasgos y apéndices es una cuestión desconcertante, habitual en la representación del robot, que busca, como el uniforme, despersonalizar al individuo para convertirlo en su función.

*Éramos demasiado conscientes que cuando el robot se alejaba de la cámara se podía ver los pliegues del traje en las rodillas. Estábamos muy preocupados de que el público se diera cuenta de aquello y se riera o dijera ¡“Oh, Vaya fallo”! Temores Infundados ya que el público reaccionó positivamente ante el personaje.*R. Wise.²²⁵

Como herencia del atuendo de los personajes de las tiras cómicas de la época como Superman, el robot conserva un calzón, el único ornamento o relieve que en él se puede apreciar.

Para interpretar al personaje se buscó al portero del Teatro Chino de Hollywood, Lock Martin, (Joseph Lockard Martin) popular por su estatura (2,10 metros) y se encargó a Addison Hern la confección de dos trajes de gomaespuma con un casco metálico; uno con las costuras por delante y otro por detrás, que se alternaron en el rodaje con la intención de que no se pudiera sospechar que el personaje era otra cosa que un verdadero robot y no un disfraz.

Esta perfección, esta idea de construir carne con metal, hacer un ser inmortal, en el que no hagan mella las armas ni el paso del tiempo, es la que inspira el personaje de Gort, una idea de súper-hombre o de casi dios que está presente en numerosos mitos.

En el terreno de la producción artística y en el lenguaje publicitario, los programas de retoque digital de las imágenes, “maquillan” las fotografías de modelos y artistas, eliminan arrugas, defectos, asimetrías, buscando la belleza en la perfección y en la negación del envejecimiento o de las peculiaridades.

²²⁴WISE, R. *El día que....* Op. cit.

²²⁵ Ibidem.



26

Los programas de retoque fotográfico como Adobe Photoshop, se han convertido en una herramienta imprescindible en publicidad. El efecto del maquillaje se complementa con el retoque digital, convirtiendo la belleza natural de las modelos en algo extremadamente sofisticado, irreal e imposible. Se convierte el concepto de belleza en otro diferente, de perfección ajena a la humanidad; el producto de este trabajo, es irreal, no existe. En las imágenes Eva Longoria y Kate Moss, actriz y modelo en imágenes casuales y después de un elaborado proceso de maquillaje y retoque fotográfico. ¿Son las mismas personas?

Este trabajo de “maquillaje” crea efectos desconcertantes en la obra de la holandesa Inez Lamsweerde²²⁶, cuyos retoques digitales sobre fotografías publicitarias borran genitales y atributos sexuales, como en los muñecos infantiles, proporcionando a sus creaciones un aspecto inhumano, como extrañas criaturas de ciencia ficción.

3.2.10. Las máquinas militares

El estallido de la PGM puso al descubierto la fuerza destructora de la máquina y, cuando la investigación artística de la mecanización toma por tema el lo militar o la guerra, evoca y recrea la estética inspirada en el automatismo como síntesis de las cualidades aniquiladoras de la máquina.

La fantasía ha dedicado sus recursos a crear extrañas máquinas militares, el robot ha sido la imagen de dicha creación; seres a imagen y semejanza de los humanos, contruidos en metal y poderosamente armados. Del caballero medieval a los colosos del cine, las máquinas militares han adoptado forma humana, pero el diseño militar ha buscado otros caminos.

Desde los ingenios de Leonardo da Vinci (1452-1519) y aún antes, se han construido máquinas destinados a asaltar murallas derribar puertas, sortear obstáculos o destruir otros vehículos enemigos. La larga lista desde el ariete, o la catapulta hasta el carro de combate está llena de diseños originales, algunos adornados por los artistas y otros simplemente funcionales.

²²⁶ Inez van Lamsweerde artista y fotógrafo de modas holandesa, nacida en Ámsterdam en 1963, colabora con importantes publicaciones como el New York Times Magazine.

La creación para el cine se ha basado en estas imágenes y ha ido más allá en muchas ocasiones pero casi siempre recogiendo las imágenes tradicionales, las que nos ha dado la historia o el arte, pudiendo encontrar numerosas conexiones entre la iconografía y los diseños modernos.

Las máquinas de guerra, en la ficción, han adoptado la forma de seres monstruosos o relacionados con animales salvajes. En *El Imperio Contraataca*, el Imperio utiliza gigantescos robots cuyo paso recuerda al de los elefantes, que fueron utilizados militarmente en la antigüedad.



Esta pintura de la PGM representa un carro inglés emergiendo sobre una trinchera alemana. Las extrañas formas de una tecnología en ciernes conferían a dichos monstruos blindados un aterrador aspecto, más allá de su eficacia real.



Este ariete de inspiración medieval expulsa fuego por la boca, como un terrible dragón en la tercera parte de la trilogía de Peter Jackson *El señor de los anillos*.

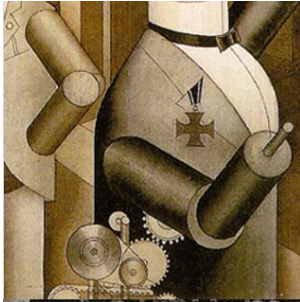


27

La deshumanización que supone el robot es aplicada al militar o a su representación en las artes plásticas en el caso de algunos artistas, particularmente aquellos que habiendo vivido una guerra, vieron como el militarismo volvía a florecer en su sociedad, enorgulleciéndose de sus heridas y agitando banderas.

El robot o su camino intermedio, el hombre que sustituye alguna de sus partes por prótesis mecánicas, son habitualmente utilizados, tanto en el cine como en el arte para crear personajes de signo negativo, como los descritos en este apartado, independientemente de la respuesta que estos provoque en el espectador.

La representación de los márgenes de la humanidad y su aproximación al la máquina es tratada en este estudio en el capítulo del diccionario dedicado a observar las mutilaciones y tiene como eje las obras de entreguerras de Otto Dix (1891- 1969) y George Grosz (1893-1959) o las de Francisco de Goya, (1747-1828) así como las intervenciones sobre el cuerpo humano como consecuencia de las guerras.



Autómatas republicanos exhiben sus cruces de hierro y muestran orgullosos sus mutilaciones y sus elementos mecánicos en esta obra en la que Grosz critica el militarismo alemán. Robert Rodriguez, en *Planet Terror* presenta a una atractiva guerrera cuya prótesis es una potente arma.



Útiles para el servicio, son los mutilados de Otto Dix, como en *Robocop*, Verhoeven aprovecha al policía caído para construir una máquina letal. Los mutilados convertidos en máquinas son útiles.



La fascinación por la armadura, por el hombre metálico, por la belleza del diseño está presente en este fragmento de Klimt y alimenta el gusto por el diseño de robots en el cine de CF.



28

En conclusión, podemos decir que el robot, como idea de una creación humana a imagen nuestra no goza de la confianza del público y es sentido como una amenaza en sus representaciones. Desde el precedente de la armadura hasta el humanoide de metal líquido que nos presenta el actual desarrollo de la tecnología visual, nos guardamos del robot y lo asociamos con un sentido deshumanizador ajeno a nosotros y que nos amenaza.

3.3. Hibridaciones con animales, combatientes mitológicos

*las viejas espadas de los granaderos, más fuertes que osos,
hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros.*

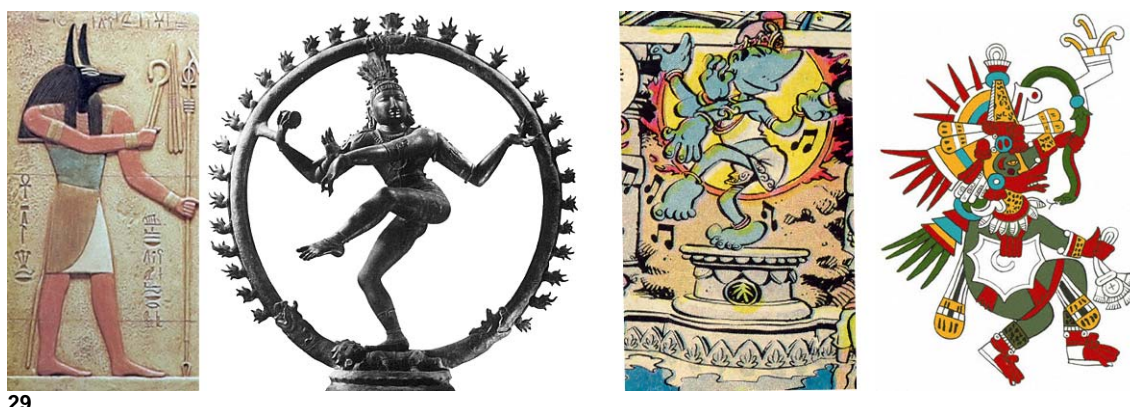
Marcha triunfal, Rubén Darío.

Es el mecanismo o patrón más habitual en el diseño militar. Diferentes culturas han tomado las virtudes de pájaros como el águila o animales como leones osos, toros etc., para atribuirlos a los cuerpos militares más distinguidos.

El canon humano se ha alterado o se combinado con rasgos animales en la mitología de prácticamente todas las culturas, desde la simple atribución de las facultades de un animal (Ricardo "Corazón de León", el "Zorro del Desierto") a la metamorfosis o la sustitución (el Espíritu Santo como paloma, San Juan

Evangelista como el “Águila” de Patmos etc.). De esta manera se daban forma a los temores o esperanzas de cada creencia y se construían deidades para el culto en Mesopotamia, Egipto, Grecia, India, Europa....

En estas antiguas creencias era frecuente la existencia de seres creados casi a voluntad, deidades que compartían rasgos de diferentes animales. Estos ídolos tenían las atribuciones de los animales (atribuciones guerreras en muchos casos) que los integraban y muchos de estos han llegado hasta el conocimiento de la cultura popular a través de la literatura, el arte, el cine, el cómic etc.



29

Relieve de Anubis, dios de los muertos en la cultura egipcia, Shiva en su representación tradicional como deidad de varios brazos y en una representación del cómic español de Jan. Deidad azteca, metamorfosis de varias partes de animales.

También el culto cristiano y la heráldica europea han sido portadores de esta tradición dando valor como símbolos a animales como el león, el águila, representativos de los evangelistas o portadores de virtudes como el valor o la fuerza; el oso, el lobo o seres mitológicos como el dragón, la quimera o la sirena.

Las virtudes de los animales más fieros se han utilizado para caracterizar la estética militar de todos los tiempos, mediante la adición al uniforme de elementos propios de estos. A continuación veremos algunos casos de este uso, que consideramos representativos.

3.3.1. Los *signifer* romanos

La necesidad de adoptar cualidades de los animales salvajes, con el fin de adquirir su fuerza, su astucia o su fiereza, se normalizó en diferentes civilizaciones, mediante la adopción sistemática de un atuendo o disfraz que imitaba o hacía que el portador se metamorfoseara con estos animales. Los *signifer* romanos cubrían su casco con una piel de oso, lobo o león, que hablaba de su valentía, pues estos abanderados de las legiones eran veteranos que entraban en combate con escaso armamento.

Esta distinción en el uniforme hablaba además de su pureza y virtud, aludiendo la “nobleza” de los animales, pues aparte de ser fuerte y valiente, el hombre que portaba el *manípulo* debía ser comedido y de reconocida honradez. Entre otras cosas, en el ejército profesional romano, el *signifer* era el responsable de la caja legionaria oficial –destinada a los gastos de la unidad y la paga de la tropa- y de la que guardaba los ahorros de los legionarios y sus planes de pensiones.



30

Signifer romanos, cortesía de Ermine Street Guard. London, GB. 2007.

De esta manera, la función inicial que era la de transmitir a la tropa las órdenes de los oficiales a través del *signum*, paso a ser la de abanderado o portador de una enseña de honor de la unidad. El *signum* en sí era como un altar que reunía los símbolos, coronas y condecoraciones con las que había sido distinguida la unidad.

Se han documentado numerosos restos arqueológicos y lápidas de *signifer*, muchas de ellas de *signifer* hispanos, en las que es patente su posición militar y social y la consideración en que eran tenidos. A continuación figura la traducción de una de estas lápidas de un *signifer* hispano y que se encuentra en Valedorras (Ourense)

*A Lucio Pompeyo Reburro Fabro, hijo de Lucio, de la tribu Pomptina, gigurro natural de Calubriga, experimentado en la VII Pretoria, beneficiario del Tribuno, tessario en la centuria, optio en la centuria, signifer en la centuria, procurador del fisco, corniculario del Tribuno, llamado del emperador,...*²²⁷

La característica que mejor definía el vestuario de los signifer y también de los músicos, era una piel completa de oso o lobo que llevaban extendida

²²⁷ ALCALDE YEBRA, Jose Antonio. “Signifer: abanderado de Roma”, *Euro Uniformes* nº 3, Febrero-marzo 2001 Accion Press, SA.

cubriéndoles la cabeza y la espalda. Las patas delanteras del animal se anudaban sobre el pecho.

Un vestigio de esta costumbre la podemos encontrar mucho tiempo después en los adornos de pieles de animales feroces que lucían los cascos “a la romana” de los coraceros franceses del periodo napoleónico y posterior. Este casco adornado con cola de caballo, penacho y piel es característico de la actual guardia presidencial de la república francesa.

3.3.2. Las ordenes militares aztecas

Al otro lado del mundo y con posterioridad, en las culturas precolombinas de México, caracterizadas por un orden social fuertemente estratificado, existieron numerosas órdenes o sociedades militares como la del Águila o la del Leopardo, que gozaban de una especial consideración social. Los miembros de estas órdenes se cubrían en combate de vistosos trajes con plumas o pieles y que les daban la apariencia de estos animales, de los que recibían sus cualidades.

Esta costumbre se observa en la cultura azteca en la estética de sus dioses como Quetzalcoatl o Huitzilpochtli, que presentaban partes de diferentes animales como serpientes o pájaros. Los Códices de Durán²²⁸ (realizado por un artista mexicano entre 1560 y 1580) y Mendoza²²⁹ (elaborado entre 1536-1550), el Lienzo de Tlaxcala²³⁰ (realizado por artistas de Tlaxcala entre 1550 y 1564) o las ilustraciones de los Códices precolombinos de Nuttall²³¹, entre otros hallazgos arqueológicos, han permitido reconstruir el aspecto de estos guerreros y conocer los detalles de su organización, posición social, graduaciones etc.

Las ordenes militares aztecas estaban integradas por caballeros, personas distinguidas de la sociedad, que disfrutaban de una consideración especial y formaban la casta de oficiales y mandos del ejército. Estas órdenes, la de la Flecha, el Águila, el Jaguar, disponían de instalaciones especiales en edificios principales de Tenochtitlan, descubiertas en las excavaciones que actualmente forman parte del complejo museístico del Templo Mayor en el Zócalo de México DF. El aprendizaje militar se realizaba desde los quince años, en un sistema parecido al de la escudería europea, en el que un veterano tomaba a su cargo a un aspirante.

La enorme extensión de Tenochtitlán, mayor que el París, Londres o la Sevilla de la época, la hacían difícilmente abastecible, por lo que la guerra estaba muy

²²⁸ Códice Durán Citado en *The Conquistadores*, WISE, Terence, *The Conquistadores* Men At Arms Series, Osprey Publishing Ltd, Reprinted 1990, Págs. 16-30.

²²⁹ Códice Mendoza. Citado en *The Conquistadores*, Op. cit.

²³⁰ Lienzo de Tlaxcala Citado en *The Conquistadores*, Ibid.

²³¹ Códice de Nuttall Citado en *The Conquistadores*, Ibid.

presente en la cultura azteca para la obtención de oro, joyas, chocolate, algodón, pieles de animales y también cautivos. La captura de prisioneros, para el sacrificio o el trabajo, eran una de las pruebas que los jóvenes aspirantes debían superar, no pudiendo entrar en la selecta casta de los oficiales hasta satisfacer el número de cuatro cautivos.

Dentro de una casta, todos los guerreros de una orden vestían de manera idéntica, variando algunos detalles cromáticos según los dibujos y aquellos signos destinados a representar la graduación. Los caballeros Jaguar llevaban pieles de este animal sobre su vestimenta, con la cabeza del animal formando un tocado a través de cuyas fauces veía la cara del soldado, que este llevaba maquillada con colores oscuros, negro y rojo.

Los caballeros de la orden del Águila llevaban una vestimenta completamente cubierta de plumas en imitación de esta ave y cubrían su cabeza también con un tocado que imitaba la cabeza del águila.²³² Algunos dibujos muestran también cómo los capitanes se adornaban con alas adosadas a sus espaldas. Estos atuendos son muy populares en México, donde se realizan festivales y recreaciones, más o menos folklóricos en los que es posible ver actores ataviados con esta vestimenta.

También la imagen de las líneas aéreas mexicanas, Aeroméxico, que decora el timón de cola de sus aviones, es una versión esquematizada de la cabeza de un caballero Águila.



31

²³² WISE, Terence, *The Conquistadores*, Ibidem.

A: Guerreros aztecas, Códice Florentino y Códice Durán, caballeros Jaguar. B: Guerreros aztecas Códice Durán.²³³ C: Caballero Águila y caballero Jaguar, Ilustración de Angus McBride para Osprey Men At Arms Series. "The Conquistadores".²³⁴ D: Logotipo de Aeromexico.

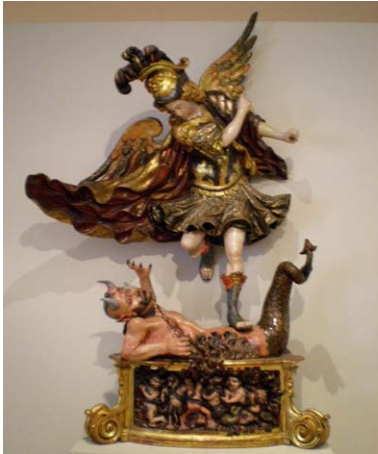
3.3.3. Los seres alados

En muchas ocasiones, la apariencia se reduce al rasgo peculiar, que mejor define las características del animal que se pretenden adquirir. Un caso muy repetido es la atribución de alas a los humanos. La imagen es bien conocida en la iconografía cristiana, se trata del ángel alado, si bien el origen de esta figura es muy anterior. Originalmente, los querubines fueron poderosas figuras guardianas que aparecían en todo el oriente próximo y medio. De esta manera, son muchas las culturas que han hecho popular la figura del ángel o del hombre alado, de forma que ésta ha sido recogida con posterioridad por la cultura y la iconografía judeo-cristiana. Pese a esto, la representación del hombre provisto de alas es utilizada en diversas formas en la historia del arte occidental, variando las formas en función del gusto de la época, desde la representación de grandes alas en el renacimiento o de la esquematización de niños alados o *puttis* en los que en autores como Zurbarán, (1598-1664) una cabeza infantil y una pequeñas alitas representan al ángel.

Pero volviendo al origen de la figura, el término sumerio más primitivo tiene seis mil años de antigüedad. Fue descubierto en el pictograma arcaico de Ka-Ri-Bu. En dicho pictograma, Ka es una cabeza que grita, Ri es una forma alada que sugiere protección, mientras que Bu es una espada o lanza, como la imagen que se asocia a un hombre armado. El retrato en su conjunto describe a un hombre alado y armado. Esta imagen coincide también con las criaturas aladas asirias, con cuerpos de leones, toros o esfinges y que jalonaban las entradas de los templos. También en Grecia, Artemisa es representada como una mujer alada y la fábula de Dédalo e Ícaro se representa con figuras provistas de alas.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.



San Miguel venciendo al demonio, Felipe de Espinabete, s. XVIII, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Foto del autor.

32

La mitología cristiana ha hecho suya la imagen del ángel, modificándolo y ofreciendo diferentes visiones del mismo, siendo muchos de ellas representaciones de guerreros.

La mejor caracterización del guerrero se hace a través de las armas y no es una excepción en la representación de ángeles en las que éstos aparecen ataviados con corazas o armaduras completas según el gusto de cada época. De esta manera, los ángeles son soldados.



La representación del ángel como militar, armado con una coraza, encuentra un importante ejemplo en esta obra de Giovanni Baglione (1571-1644) *El amor celeste y el terreno*, en la que un ángel vestido por entero con una coraza, castiga con una flecha luminosa a un muchacho que simboliza el amor terreno, pintado a la manera de Caravaggio (1573-1610) y quizás en alusión al *Amor vencedor* de éste. En cualquier caso, la representación del ángel como hombre de armas se halla en numerosas obras en las que se manifiesta la acción divina a través de sus soldados.

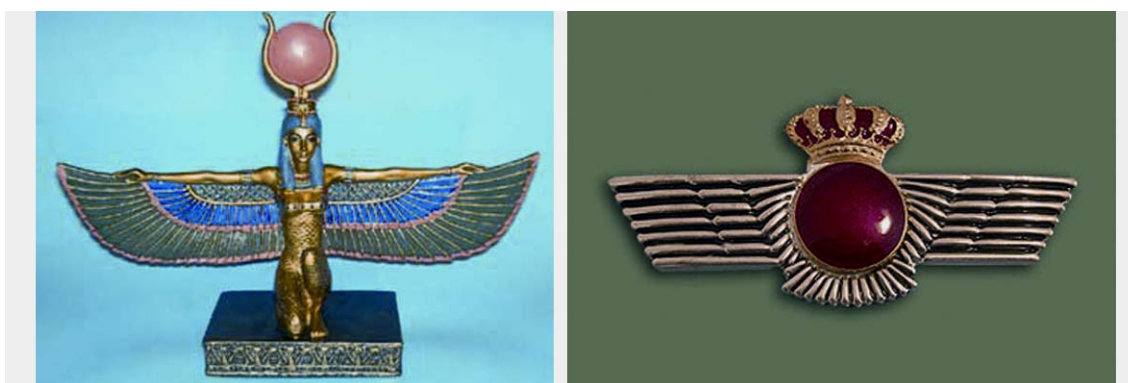
33

En la tradición judeocristiana, ángeles y demonios son representados como personajes alados, imitando unos las alas de las aves, (seres que representan pureza) y otros las alas de reptiles, murciélagos y dragones, (seres nocturnos y por tanto malvados). Pero el poder, y en cierto modo la agresividad de los depredadores alados han inspirado la caracterización de militares como hombres alados.

3.3.3.1. Soldados alados

La simple representación de unas alas, más o menos sintetizadas son en muchos países, entre ellos España, el símbolo de la aviación militar. Las alas de piloto son un elemento característico de la aviación y al ser esta un arma reciente, se suelen representar de forma estilizada y moderna.

Un caso diferente es el de las Fuerzas Aéreas españolas, que adoptaron un modelo de alas inspiradas en modelos del antiguo Egipto. La historia del proyecto de este emblema se desarrolló en el domicilio del Infante don Alfonso de Orleans y Borbón, donde un pequeño grupo de oficiales debatían la necesidad de disponer de un emblema para la aeronáutica, pero que su diseño no fuese tan moderno que con el transcurso del tiempo quedase anticuado. Debía de tener un origen tan antiguo que no pudiese pasar de moda. La infanta D^a Beatriz, que se encontraba presente en la reunión, como egiptóloga y buena dibujante, propuso que podía inspirarse en el "escarabajo sagrado" (o bien pudo pensar en el "disco alado" de la tumba de Sethi o en las alas desplegadas de la diosa Maat) y dibujó las dos alas de plata unidas por un disco rojo y orladas por la corona real, diseño que fue aceptado con la complacencia general.



34

Representación de una deidad egipcia, con las alas desplegadas y la corona solar y emblema de la aviación militar española, Rokiski.

Este emblema ha perdurado a través de los años de existencia de la Aviación en España, con pequeñas variantes, ya que se sustituyó la corona real por una corona mural durante la II República, para suprimirla poco más tarde; durante la guerra civil, en la zona gubernamental se le colocó -por poco tiempo- una estrella roja de cinco puntas, mientras que en la zona sublevada se puso una corona imperial y en el fondo del disco rojo el águila de San Juan en negro, hasta que en la reinstauración monárquica volvió a situarse la corona real, tal

como se mantiene en nuestros días.²³⁵ En lenguaje coloquial se conoce como "Rokiski" y toma su nombre del grabador que los fabricaba. Quien haya visitado los monumentos egipcios habrá encontrado que este tipo de simbología se encuentra en la parte superior de cada puerta, "protegiendo" la entrada y "santificando" el recinto del mismo modo que lo hace en las instalaciones del Ejército del Aire. Se da la circunstancia que en el artesonado de una de las salas del Palacio de Orleans y Borbón²³⁶, hoy Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, concretamente en la sala denominada "Biblioteca Egipcia", se puede observar en el artesonado un dibujo muy similar, en el cual sin duda se inspiró la Infanta D^a Beatriz. En general, la victoria alada clásica es una representación del triunfo militar, y de ella toman inspiración los arcángeles cristianos que no son otra cosa que el ejército de Dios.

Ángeles representados como soldados, armados y vestidos a la romana, formando una especie de "legión celestial"



35

Probablemente esta idea, la de soldados que son ángeles o soldados de dios inspiró el atuendo de los húsares alados polacos: La adición de alas más allá del simbolismo no es sencilla, por lo aparatoso de tal adorno, pero algunos cuerpos militares y culturas se han distinguido por incorporar alas a su uniforme, o a su vestimenta de guerra o ceremonial, como es el caso de los

²³⁵ AGUILAR HORNOS, Jaime. (coronel de la FFAA). *Uniformidad de la Aeronáutica Española*, Edit. Museo del Aire, 1993.

²³⁶ Se cubre con un artesonado de madera formando casetones cuadrados en su friso perimetral dorado, en cuyos centros se encuentran pintados motivos de estrellas de cinco puntas también doradas. El cornisamiento se presenta en bandas verticales también talladas en las doradas y pintadas en azul intenso y ocre los restantes. El resto del techo se resuelve con pinturas policromadas sobre las vigas doradas, apareciendo entre estos motivos el que es similar al escudo de la Aviación Española.

citados húsares alados polacos o de los nativos norteamericanos. La intervención de estos húsares alados fue decisiva para reconquistar Viena al Islam y es posible sugerir que siendo “la fuerza de Dios”, quisieran parecer ángeles guerreros.



36

A ambos lados, reconstrucción de húsares polacos y en el centro, fragmento de una ilustración que representa la batalla de Viena, en la que dos jinetes polacos portan la bandera arrebatada al enemigo.

También las tribus indias de Norteamérica popularizaron sus tocados de plumas, que establecían una jerarquía y estaban relacionadas con poderes mágicos.

En el campo de las artes, numerosas son las representaciones de seres alados. La clásica victoria, representa el triunfo militar, pero también fue un símbolo para el diseño futurista, como puede ser el *Espíritu del Éxtasis*²³⁷, mascota de la firma automovilística Rolls Royce.

La escultura decimonónica española posee un bello ejemplo en *El ángel caído* de Ricardo Bellver (1845-1924) en el que Lucifer es representado con gran belleza en el momento en que cae en desgracia ante Dios. Esta escultura se encuentra en el Parque del Retiro de Madrid y es tenida, popularmente, por la única escultura dedicada al demonio existente.

²³⁷ *Espíritu del Éxtasis*. La primera aparición del famoso Espíritu del Éxtasis, estatuilla realizada por el escultor británico Sykes tuvo lugar en el año 1911 para poner fin a la proliferación de mascotas con las que los particulares adornaban sus Rolls Royce.

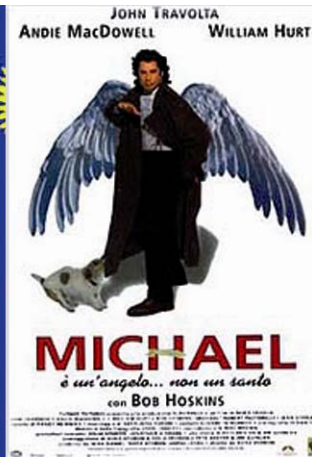


37

Figuras aladas: Victoria de Samotracia, la victoria militar representada con alas, Musée du Louvre, El ángel caído, Ricardo Bellver, 1878, Parque del Retiro, Madrid y *Spirit of Extacy*, - *Espíritu del Éxtasis*-, mascota de Rolls Royce.

La iconografía cristiana representa ángeles de toda clase, desde la simplificación de los amorcillos al estilo de Murillo, representados por un rostro infantil y unas pequeñas alitas a los diseños más complejos de figuras humanas dotadas de grandes alas. El arte moderno o la cultura popular también ha utilizado esta poderosa imagen, en alusión a la antigüedad o buscando nuevas formas de expresión.

Imágenes aladas hoy en día: Icarus, de Matisse, cartel de Michael, de John Travolta e imagen publicitaria.



38

También en el cine de CF y de fantasía, se crean guerreros y personajes alados. En las aventuras de Flash Gordon existe una raza de combatientes, hombres alados, ataviados como bárbaros o vikingos y que son sus aliados, mientras que en *Barbarella*, (Roger Vadim, 1968), un ángel ciego acompaña a la "venus del espacio" en sus aventuras. *El cielo sobre Berlín*, de Wim Wenders muestra también a un ser alado y en la película *Michael*, John Travolta, pretende ser un ángel ante la incredulidad de todos.

El cómic nos deja también un sinfín de criaturas aladas, algunas pertenecientes a ejércitos, como los aliados de Flash Gordon, personajes caracterizados como

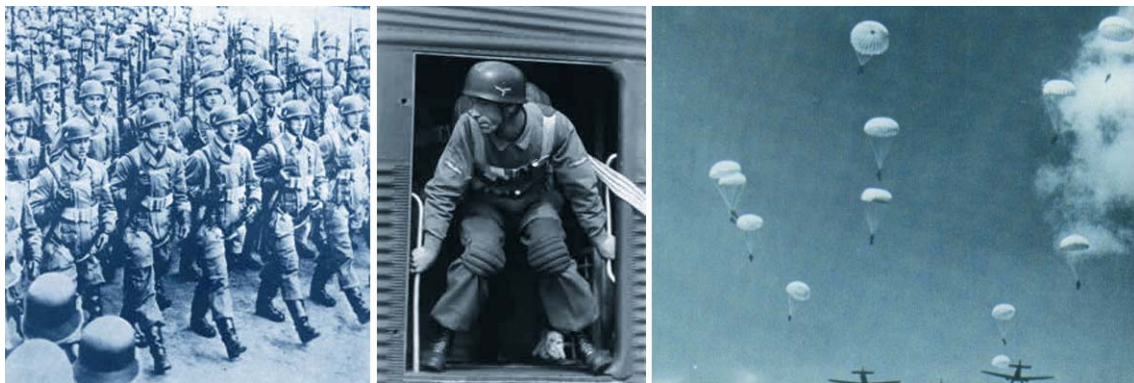
guerreros bárbaros y que como vikingos alados, siempre están dispuestos a acudir al rescate del héroe.



39

3.3.3.2. Paracaidistas, los ángeles del infierno.

En la guerra moderna, los paracaidistas son la mejor actualización de la idea del ángel. En la SGM, se libraron algunas de las más importantes batallas protagonizadas por tropas paracaidistas, así como acciones de comandos. A los paracaidistas de uno y otro bando, esto es, ingleses y alemanes, se les conocía, por su fiereza, como “diablos”, rojos y verdes respectivamente.



40

Paracaidistas alemanes, los Diablos Verdes.

Esta idea del diablo como ángel del infierno, de ángel caído, presumiblemente agresivo o malvado, se encuentra también presente en bandas de rock que han utilizado la imagen del ángel de esta manera.

La banda Led Zeppelin²³⁸ utilizó esta imagen en la promoción de uno de sus discos y con frecuencia, las bandas Heavies recurren a esta estética, pudiendo citarse, sin ir más lejos a la banda vasca Angeles del Infierno, que gustan de

²³⁸ Led Zeppelin, banda inglesa de Rock fundada en 1969.

incluir en su imagen símbolos relacionados con lo satánico, sobre los que existe cierta leyenda.



41

Imágenes provenientes del rock; carteles de Led Zeppelin, representando dos ángeles, respectivamente y carátula pretendidamente satánica de la banda española “Ángeles del Infierno”.

También la versión nocturna de los ángeles, los demonios alados tienen una fiel representación en personajes alados (o aparentemente alados) de la noche, como es Batman, el “hombre-murciélago”, que representa a un extraño vengador, el cual actúa de noche enfundado en un misterioso traje/uniforme que le metamorfosea y que causa temor entre sus adversarios. En el caso concreto de Batman, al ser este un personaje que carece de superpoderes, es el uniforme el que le confiere naturaleza de héroe. Superman se disfraza de Clark Kent pues su verdadera naturaleza es la de Superman; Spiderman usa su disfraz para ocultar a Peter Parker, su verdadera identidad, pero los poderes que les hacen especiales residen en ellos. Al referirnos a Batman, son su atuendo, sus accesorios y vehículos los que le permiten su doble identidad. Aquí, el uniforme hace al soldado.



42

Los modernos mitos comparten cualidades con los tradicionales: poderes especiales conferidos por la picadura de una araña, la licantropía, las metamorfosis, la nocturnidad están presentes en los personajes de la fantasía y la cultura común de nuestro tiempo.

3.3.4. Otras metamorfosis, *V*, los invasores

La serie televisiva norteamericana *V* dirigida y producida por Kenneth Johnson, fue emitida en España y en otros países del mundo a mediados de los 80 (1984, en España) y llegó a ser muy popular, contando con gran número de seguidores. En su argumento, un ejército de invasores extraterrestres llega bajo bandera de amistad al planeta Tierra, ocultando su verdadera apariencia y sus intenciones bajo un disfraz: es su apariencia humana. Realmente estos seres, aunque tienen las proporciones del ser humano, han evolucionado desde los reptiles, siendo su piel verde y escamosa, así como sus rasgos son los propios de un lagarto. Un complejo maquillaje resuelve este planteamiento en la serie, en la que en algunas escenas se ve a los visitantes despojarse de su máscara, bajo la cual aparece su rostro de reptil.

No es casual utilizar a los reptiles como reencarnación del mal, la iconografía cristiana representa serpientes y dragones como representación del pecado que es vencido por la virtud. (...de la Virgen María, de San Jorge...etc.)

Imagen publicitaria de *V*, (1983), en el que Diana, la líder de los “visitantes”, muestra parte de su piel de reptil.



43

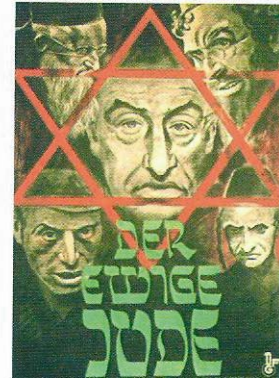
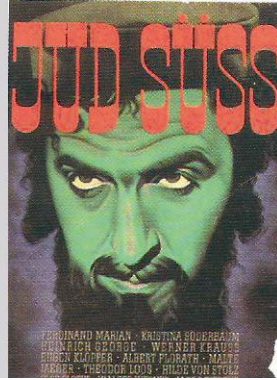
El color verde está relacionado con multitud de sentidos en diversos sistemas iconográficos. En el universo occidental el verde se asocia con connotaciones positivas que lo relacionan con lo natural, lo fresco y lo opuesto a lo urbano. En los países árabes el verde, como color de Mahoma, es representación del paraíso, forrado de verdes prados, tal vez en contraposición con el color de las arenas de los pueblos que vivían en el desierto.

Pero el verde ha tenido y aun posee otras connotaciones. El arsénico ha formado parte de los colorantes verdes y hoy en día su uso está restringido, si bien en pintura se ha utilizado como representación de la abundancia, entre otras cosas por la dificultad de obtener tintes verdes estables.

Por otra parte, el color verde es el que toma la piel en la enfermedad, lo que en la antigüedad era sinónimo de estar endemoniado. El diablo ha sido representado con frecuencia como un híbrido de serpiente y dragón; otras veces es pintado con la piel lisa, totalmente verde. Cuando aparece con apariencia humana, lo hace a menudo vestido de verde, como un cazador: un cazador de almas.

Para el hombre medieval los colores intensos tenían una lectura positiva, de modo que los pigmentos verdes de la época, poco saturados, se asociaron al conocimiento de lo negativo. Si asociado a la vida representaba el nacimiento y lo espiritual, en su sentido negativo podía significar la degradación moral, la sinrazón y la locura. Un verde oscuro e intenso, en contraposición con los colores asociados con la belleza de la juventud, representa la enfermedad y es tenido por el color de los reptiles, de seres que se arrastran y que simbolizan el pecado, lo oscuro y la traición.

Para los nazis, los judíos eran verdes.



44

De este modo, la moderna iconografía atribuye el color verde a los visitantes del espacio exterior, a los *hombrecillos verdes* cuyas intenciones no son claras y constituyen una amenaza. El recurso de la repugnancia también es utilizado para alejar de nosotros a los seres invasores que en la serie V ingerían mediante trucos de cámara y maquillaje arañas y ratones, habituales en la dieta de algunas culturas, aunque no en la del occidental.

Los visitantes vestían un vistoso uniforme rojo, con un diseño muy a la moda de los años 80 y del que había algunas variantes para oficiales, casi todas atractivas mujeres, cuyo uniforme era más ajustado que el de los varones, algo habitual en el cine. Disparaban armas de rayos y utilizaban un casco con una visera, que provenía de la pieza interior o guarnición del casco del ejército estadounidense.

El color del uniforme y el diseño, así como todo el desarrollo de naves y armas siempre sitúan a los invasores en una atractiva posición. Por una parte, son el enemigo, pero no están exentos de atractivo.

Son varios los elementos gráficos que se utilizan en esta serie, dos de ellos interpretados de aquéllos utilizados durante la SGM. En primer lugar los invasores tienen como enseña una versión evidentemente inspirada en la bandera nazi: una pseudo cruz gamada negra sobre un círculo blanco sobre campo rojo.

Esta imagen tiene mucho que ver con el carácter agresivo y militarista del Tercer Reich. En segundo lugar, la resistencia a esta ocupación utiliza, como en la SGM, el signo en "V" que Churchill popularizó en la SGM, lo cual sitúa claramente a ambos bandos.



45

Winston Churchill hace su famoso signo de victoria. Un cartel de propaganda de los invasores aparece con una V pintada por la resistencia y en la última imagen una de las líderes de los visitantes junto a su símbolo, que recuerda a una esvástica.

También en la propaganda que se realizó durante la SGM, este color ocupó siempre el lugar del enemigo, de un enemigo, ya sea de un bando o de otro, marcado por el color verde.

3.4. Hibridaciones con vegetales: ejércitos invasores y significados

En el cine y la literatura de CF se ha recurrido a un método casi cartesiano para la creación de personajes y después de utilizar las hibridaciones con máquinas, humanoides o robots y aquellas efectuadas entre humanos y animales a semejanza de las antiguas y mitológicas, se hace necesario dedicar un espacio para describir a los seres beligerantes en invasiones o amenazas y cuyo origen es vegetal.

Existe un film clásico de este género, *La invasión de los ladrones de cuerpos*²³⁹, del cual se hizo una segunda versión en los años setenta y que recientemente ha conocido una última versión protagonizada por la actriz Nicole Kidman.

En todas ellas la humanidad se ve amenazada por una forma de vida vegetal procedente del espacio. Estos vegetales son capaces de apoderarse de un cuerpo humano reproduciéndose como “esquejes” mediante vainas que reproducen al ser humano para, después de desarrollarse, suplantarlos. Más que la idea de un ejército invasor, pese a serlo, estos seres se presentan bajo la forma de una “*quinta columna*”, siendo más temibles si cabe que un ejército uniformado contra el que se puede combatir.

Este temor del “enemigo entre nosotros” está también muy relacionado con el temor paranoico que durante la guerra fría propició la persecución política de la “caza de brujas” y afecto a cualquier movimiento sospechoso de izquierdista. En el caso de estas producciones, como en otras, el relato sirvió para encubrir una crítica a la política estadounidense del “Macartismo”.

Tampoco podemos olvidar la utilización simbólica de determinadas especies vegetales en relación con la guerra y la paz.

²³⁹SIEGEL, Don. *La invasión de los ladrones de cuerpos*, *Invasión of the Body Snatchers*, USA, 1956

La rama de olivo representa universalmente la paz, mientras que el laurel en el mundo latino o las hojas de roble en el germánico son atributos de la victoria o del prestigio alcanzado por las armas, aunque también pueden representar hitos científicos o deportivos.

Las ramas del olivo, del laurel y del roble se han utilizado para transmitir determinados simbolismos.

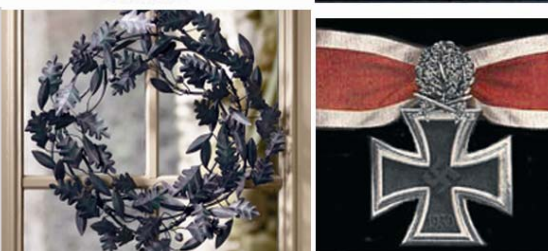
El olivo ha sido el símbolo de la paz, como vemos en el conocido dibujo de Picasso.



El laurel, trenzado como una corona es un símbolo de victoria, en deportes o en lo militar. Aquí reproducimos un emblema de una unidad militar inglesa que ganó sus laureles en el combate.



En el mundo germánico, aunque el laurel también es reconocido, se suele sustituir por el roble, que posee un contenido tradicional mayor. Mostramos una condecoración adornada con hojas de roble.



46

Al margen de esto, las mutaciones con seres vivos, siguen siendo utilizadas como lo han sido en la antigüedad, y muchas de ellas para representar el conflicto o los oficios militares.

Águilas imperiales, leones, gallos, dragones, unicornios etc. han adornado o han sido representados en los escudos heráldicos o como representación de los ejércitos. Como hemos visto, también órdenes militares u empleos dentro del ejército se han servido de estas analogías para definir la especialidad del soldado.



1 – Imágenes:

- Fotograma. SPIELBERG, Steven. *Saving Private Ryan*, (Salvar al soldado Ryan), Paramount Pictures, USA, 1998.
- Ilustración. PHILIPPOTEAUX, Henri Emmanuel, *The british squares receiving the charge of the french cuirassiers*, 1874. Cortesía del servicio de Imágenes del Victoria & Albert Museum, London.

2 – Imágenes:

- MENEAL, Christopher. *Patria, Fatherland*, Warner Bros. USA, 1994.
- BROWNLOW, Kevin – MOLLO, John. *It happened here*, United Artist, USA, 1965.

3 – Imágenes:

- Ashigaru, reconstrucción histórica. BOTTOMLEY, Ian & HOPSON, Andrew. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*. Crescent Books, New Jersey, 1988, Pág 182.
- Samurai stormtrooper, reconstrucción basada en los diseños de Ralph Mc Quarre para el Storyboard de Star Wars. CALL, Deborah. *The Art of Star Wars, Episode V, The Empire Strikes Back*. Titan Books, London, 1997.
- Imagen publicitaria.

4 – Fotogramas:

- TRON. LISBERGER, Steven. *TRON*, Walt Disney Productions, USA, 1982.
- *A Space Odyssey*. KUBRICK, Stanley. 2001: *2001 A Space Odyssey*. (Una odisea en el espacio) Metro Goldwing Meyer. USA, 1969.
- *War Games*. BADHAM, John. *War Games*, Metro Goldwing Meyer, USA, 1983.

5 – Imágenes, personajes de Star Wars. LUCAS, George. *Star Wars*, (La guerra de las galaxias). Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.

6 – Fotogramas, Star Wars. LUCAS, George. *Star Wars*, (La guerra de las galaxias). Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.

7 – Imágenes:

- Casco Samurai. BOTTOMLEY, Ian & HOPSON, Andrew. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*. Crescent Books, New Jersey, 1988, Pág 25. Casco de *Star Wars*, colección particular.
- Cascos góticos. EDGE, David & MILES PADDOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Págs 100 y 163. Fotograma de *Star Wars*, artillero imperial.
- Casco perteneciente a una armadura bufa que fue regalo de Maximiliano I a Enrique VIII. Royal Armouries, Londres. EDGE, David & MILES PADDOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Pág 138. María, de *Metrópolis*, Museu del cine, Girona, fotografía del autor. Fotograma de *Star Wars*.

- Oficiales alemanes. Euro Militaire 2005. Uniformes del imperio, colección particular, fotografía del autor.

- Fotograma de *Tombstone* y juguetes relacionados con el *Western* y *Star Wars*

8 – Imágenes:

- Autómata. Museo de artes decorativas, Milán

- Ilustración, “El turco” www.artehistoria.net

9 – Ilustración, JADRAQUE, Miguel. *Juanelo Turriano mostrando unos ingenios al Emperador*. Museo del Prado, depositado en la Casa de la Tierra, Salamanca. Imagen cortesía Fundación Juanelo Turriano.

10 – Ilustraciones:

-GROSZ, George. *Autómatas Republicanos*, 1920.MOMA, NY.

- DIX,Otto. *Inválidos de guerra jugando a las cartas*, 1920.Metropolitan Museum of Art. *Dix at the Metropolitan*, Exhibition, 2007.

11 – Ilustración. JORDAAN, Leendert Jurriaan. *La imparable máquina de guerra*, BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008, Pág 38.

12 – Imágenes:

- ARNT, Gerd. *Guerra*, xilografía de 1931.

- Fotograma, RIEFFENSTAHL, Leni. *Olimpia*, 1934.

13 – Imágenes:

- Casco, JOHN, David. (Ed.) *Star Wars/ The Power of Mith*, Dorling Kindersley, London, 1999, Pág 42.

- FERNÁNDEZ, Luis. *Craneo*, 1958, VVAA, *Postrimerías, Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*. Catálogo, Fundación cultural Mapfre Vida. Madrid, 1997, Pág 63.

- SAURA, Antonio. *Vánitas*, 4, 1930, VVAA, *Postrimerías, Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*. Catálogo, Fundación cultural Mapfre Vida. Madrid, 1997, Pág 141.

- POSADA, José Guadalupe. *La calavera de la catrina*, 1900- 1913, Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, México.

- VALDÉS LEAL, Juan de. *In ictu oculi*, (detalle) 1670-1672, Iglesia de la Caridad, Sevilla.

- Imagen, catálogo DIESEL, 1999.

14 – Imágenes, *Star Wars*, promoción.

15 – Imágenes:

- Colección particular, fotografía del autor.

- *Euromodelismo*, Dir. Rodrigo Hernández- Cabos, nº 135, Madrid, Acción Press, 2003, Pág 36.

- DE LA GARDE, Jean. *German soldiers of World War Two*, Histoire et Collections, Paris, 1995, Pág. 108.

- *Euromodelismo*, Dir. Rodrigo Hernández- Cabos, nº 135, Madrid, Acción Press, 2003, Pág 33.

16 – Fotogramas:

-MARQUAND, Richard. *The Return of the Jedi*, (*El retorno del Jedi*) 20th Century Fox, USA, 1983.

- RIEFFENSTAHL, Leni.. *Triumph des Willens*, (*El triunfo de la voluntad*) Alemania, 1934.

17 – Fotogramas: CHAFFEY, Don. *Jason and the Argonauts*, (*Jasón y los Argonautas*) UK, 1963.

18 – Imágenes:

- Cylones. ACKERMAN, Forrest, *World of Science Fiction*, General Publishing, L.A. 1997, Pág 147.

- Ermine Street Guard. www.erminestreet.com.

- RANKOV, Boris. *La Guardia Pretoriana*, Ediciones del Prado, Madrid, 1995, Pág. 37.

19 – Imágenes: VERHOEVEN, Paul. *Robocop* Metro Goldwing Mayer, USA, 1987.

20 – Imágenes: NELSON, Gary. *The Black Hole*, (*El abismo negro*). Walt Disney Productions, USA, 1979.

21 – Imágenes: fotograma *Terminator*; CAMERON, James. *Terminator*, Orion Pictures USA, 1984. y Merchandising de la película.

22 – Imágenes, *Mazinger Z*, serie de televisión y merchandising.

23 – Imágenes:

-El Conde Broken, Mazinguer Z, colección de cromos, Panrico, 1978.

-Fotograma, *Hellboy*, DEL TORO, Guillermo. *Hellboy*, Revolution Studios/Columbia Pictures, USA, 2004.

-Imagen, Karl María Willigut.

24- Fotogramas, LISBERGER, Steven. *TRON*, Walt Disney Productions. USA.1982.

25 –Fotogramas: WISE, Robert. *The Day the Earth Stood Still* (*El día que paralizaron la tierra*) 20th Century Fox. USA, 1951.

26 – Imágenes. www.celebrities.com.

27 – Imágenes:

-Fotograma. El Imperio Contraataca. KERSHNER, Irvin. *Syar Wars*, *La Guerra de las galaxias*, *The Empire Strikes Back*, (*El Imperio contraataca*) 20Th Century Fox, USA, 1980.

-HOGG, Ian. *The Illustrated History of Military Vehicles*, New Burlington Books, London, 1984, Pág. 19.

-Fotograma. El retorno del Rey. JACKSON, Peter. *Lord of the Rings*, (*El Señor de los anillos*) *The Return of the King*. (*El retorno del rey*), Columbia Pictures-Tristar, USA, 2004.

28 – Imágenes, (horizontal).

- GROSZ, George. *Autómatas Republicanos*, 1920.MOMA, NY. (detalle)
- Fotograma, TARANTINO, Quentin.- RODRIGUEZ, Robert. *Planet Terror*, Dimension films, USA, 2007.
- Detalle, DIX, Otto. *Mutilados con autorretrato*, ca.1920. (Obra destruida en 1939)
- Fotograma, VERHOEVEN, Paul. *Robocop* Metro Goldwing Mayer, USA, 1987.
- Detalle, KLIMT, Gustav. *The Golden Knight*, Aichi Museum of Art, Nagoya, Japón.
- Fotograma, NELSON, Gary. *The Black Hole, El abismo negro*. Walt Disney Productions, USA, 1979.

29 – Imágenes:

- Anubis
- Shiva
- Viñeta, LOPEZ FERNÁNDEZ, Juan (JAN) *SúperLópez y la Caja de Pandora*, Bruguera 1985, Pág 25.
- Huitzilopochtli.

30 – Imágenes: Ermine Street Guard, www.erminestreet.com.

31 – Imágenes: WISE, Terence, *The Conquistadores Men At Arms Series*, Osprey Publishing Ltd, London, Reprinted 1990, Págs. 20, 26 y D. Logotipo Aeroméxico.

32 – Imagen: ESPINABETE, Felipe de. *San Miguel venciendo al demonio*, s.XVIII, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

33 –Imagen: BAGLIONNE, Giovanni. *El amor celeste y el terreno*, 1602-1603, Gemäldegalerie, Statliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín. KÖNIG, Eberhard. *Caravaggio*, Könemann, Colonia, 2000, Pág. 42.

34 –Imágenes: www.aire.org/ea/historia/rokiski.htm

- Alas egipcias
- Rokiski

35 – Imagen: ARPO, Guariento di. *Ángeles en formación acorazados y armados*, c. 1360, Museo Municipal, Padua, GODWIN, Malcolm. *Ángeles, una especie en peligro de extinción*, Círculo de Lectores, Madrid, 1991, Pág 148.

36 –Imágenes, Húsares alados y Batalla de Viena. www.wirtualnafrancja.com

37 – Imágenes:

- *Victoria de Samotracia*, Musée du Louvre, París.
- BELLVER, Ricardo. *El ángel caído*, 1878, Madrid, Parque del Retiro.
- Rolls Royce, *Spirit of Extacy*.

38 – Imágenes:

- MATISSE, Henri. Icarus, 1947, Ilustración para el libro JAZZ.
- Imágenes publicitarias.

39 –Ilustración, Flash Gordon, *Pocket de Ases, Flash Gordon*. King Features, Libresa, 1983, Pág 23.

- 40 – Imágenes, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Las batallas del hielo y del sol*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Págs. 156-58.
- 41 – Imágenes, Led Zeppelin, Ángeles del Infierno, carátulas, colección particular.
- 42 – Imágenes publicitarias. www.marvel.com/comics
- 43 – Imagen, V, promoción.
- 44 – Ilustraciones: carteles alemanes SGM. BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008
- 45 – Imágenes:
- Wiston Churchill. *Atlas ilustrado de la segunda guerra mundial*. Susaeta ediciones, Madrid, Pág. 197.
 - Fotograma, V. JOHNSON, Kenneth. *V, los invasores*, serie de televisión, NBC para Warner Bros. USA, 1983.
- 46 – Imágenes, Págs web.

Capítulo 4º

Cine, erotismo y guerra: del cabaret a la pornografía

Sade tuvo que inventar su teatro de castigo y deleite a partir de nada, improvisando los decorados, los ropajes y los ritos blasfemos. Ahora hay un gran escenario a disposición de quien lo desee. El color es el negro, el material es el cuero, la seducción es la belleza, la justificación es la sinceridad, la meta es el éxtasis, la fantasía es la muerte.

Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*

4.1. El erotismo del fascismo

Puede parecer difícil relacionar un fenómeno devastador como la guerra con lo relativo al amor, lo sensual o lo erótico, pero a través de las artes visuales y en particular del cine se ha desarrollado especialmente esta asociación. Desde la insinuación del atractivo varonil clásico de los hombres uniformados hasta las *nazi sexploitation* hay un largo recorrido en el que se tratan de un modo u otros distintos aspectos estéticos que relacionan lo sensual con la guerra y lo relativo a esta.

El erotismo del uniforme es tratado en la pornografía, tanto en el cine como impresa. La revista Penthouse publica anualmente un número especial sobre mujeres “uniformadas”.
Penthouse, Women in & out of uniform. USA, 1995



1

El cuerpo humano, los extremos de su representación y los límites de la fantasía humana están contemplados en el cine que, en el caso del erotismo y la guerra conoce un buen número de autores que han trabajado sobre el tema. Aspectos como la tortura o el masoquismo, los crímenes y las perversiones, el sentido del humor y la comedia o las depravaciones más extremas que se han

conocido en las guerras han tenido reflejo e inspiración en producciones cinematográficas.

Rafael Argullol, en *El fin del mundo como obra de arte*²⁴⁰, sostiene de la idea de que hay un Hitler que no fue derrotado, un Hitler artista, cuyo éxito supera su brutal dimensión histórica. Esta fascinación por la brutalidad, por la devastación sin esperanza como hecho estético es la herencia de este artífice que habita entre nosotros. Tal vez comprobemos, sostiene este autor, que Hitler, además del sinónimo del desastre, es el nombre de una metáfora largamente incubada por nuestra cultura y que nos concierne por completo.

Podemos suponer, concluye, que “a Hitler le hubiera gustado ver proyectada la película de esta escenificación: *El horror, un film de Hitler*”

Por otra parte, obras como *Ser o no ser*²⁴¹, (*To Be or Not To Be*) de Lubitch, que apoyándose en una referencia al teatro de Shakespeare, convierte los atropellos nazis en causa de burla o la extrema y sádica *Saló*²⁴² en la que las depravaciones son objeto de placer para unos y de tortura para otros, son ejemplos de cómo el cine recorre todos los extremos en la interpretación del relato de la guerra. El estilo pornográfico tiene en las cintas de contenido bélico y en especial en las nazi-sexploitations un interesante extremo dado que, a diferencia del cine pornográfico convencional, en estas no existe una fragmentación²⁴³ del cuerpo tan evidente sino una búsqueda de un placer; estético en unos casos, sádico en otros, en el que como resultado del mismo se criminaliza la belleza. En ellas se establece un argumento, se componen escenas que, como cuadros, buscan un placer estético basado en la morbilidad de la acción, las más de las veces sádica, o en la estética de uniformes y parafernalia alternados con los cuerpos de bellas mujeres desnudas.

A diferencia de esta imagen deconstructiva de la pornografía, el relato pornográfico que hacen las películas ambientadas en entornos nazis, encuentran su estética y ofrecen una forma de placer en la que la identidad es importante, pues el dolor, las secuelas, los traumas o las heridas no tienen su reflejo solamente en genitales o atributos sexuales sino que se busca la marca psicológica, el comportamiento patológico en verdugos y víctimas y la agresión al individuo como forma de dominación placentera. Es también importante llamar la atención sobre el hecho de que, diferencia de la pornografía habitual, las nazi sexploitations requieren de la belleza de las mujeres como justificación única, tanto en el caso de bellas arias como en otros. Existe, como en el nazismo, una justificación por la sensualidad, por la belleza de las mujeres occidentales con unos rasgos muy concretos, y se asocia esta belleza con las actitudes criminales de manera que se puede incluso percibir una sensación de

²⁴⁰ ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*, Ensayos destino, Barcelona, 1991, Págs 122-125.

²⁴¹ LUBITSCH, Ernest. (*To be or not to be*), *Ser o no ser*,. Romaine Film / Alexander Korda, USA, 1942.

²⁴² PASOLINI, Pier Paolo, *Saló o los 120 días de Sodoma*. Italia, 1975.

²⁴³ Aspecto en el que incide D. Víctor Francisco Fernández-Zarza en su Tesis Doctoral *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la plástica contemporánea*. Fac. BBAA, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1997, Pág 241.

culpabilidad al apreciar la belleza en tanto que esta se asocia, contradictoriamente podríamos decir, con elementos brutalizadores.

Pero la relación entre el sexo y el nazismo tiene precisamente su origen aquí, es decir en el sadomasoquismo como máxima expresión de la relación sexual. Susan Sontag²⁴⁴, citando a Bataille, argumenta que el fin al que tiende toda experiencia sexual, es manchar, blasfemar y que ser agradable, como ser civilizado, es ser completamente ajeno a esta experiencia salvaje. Según esto, la sadomasoquista es la relación sexual más pura, es decir, apartada del amor, lo cual no hace extraño que se haya adherido al simbolismo nazi, en el cual queda estéticamente representada una relación de amos y esclavos.

4.2. *Cabaret*, música y erotismo; un paréntesis necesario

Con *Cabaret*²⁴⁵ no pretendemos encabezar una lista de películas eróticas relacionadas con la guerra o el nazismo, si acaso abrir un preámbulo mucho más amplio y se ha elegido a modo de introducción a una estética, a una época y a un momento en la historia y la cultura. Es en *Cabaret* o en *La caída de los Dioses*²⁴⁶, en donde comienza a ponerse de manifiesto una estética deudora de los locos años veinte, del Art Déco y del Modernismo que impregna de sensualidad unos años y unos acontecimientos aterradores.



2

Cabaret, una mirada sobre el advenimiento del nazismo.

Sitúa su acción en 1932, en la República de Weimar, en los primeros años de la ascensión de los nazis al poder y recrea una óptica de aparente frivolidad, la mirada de un cabaret que retrata con los ojos del arte y la política la vida en la Alemania de la época.

²⁴⁴ SONTAG, Susan. Bajo el signo de Saturno, Contemporánea, Barcelona, 2007, Pág. 114.

²⁴⁵ FOOSE, Bob. *Cabaret* Allied Artists/ABC Pictures. USA 1972.

²⁴⁶ VISCONTI, Luchino. *La caduta degli dei*, (*La caída de los dioses*), Italia, 1969.

En la época se insertaba el ritmo de la música como un componente vital, estimulado por la moda de la música jazz. Esta forma de expresión musical, proveniente de Nueva Orleans, hacía furor por un exotismo del que eran intérpretes los músicos como Armstrong, Bechet, Ellington, Waller, y que servía a un tipo de danza puesto de moda en los felices años veinte, junto con el movimiento frenético del charlestón. En esta admiración por lo exótico confluía el descanto y la crisis producida en las sociedades occidentales. Ciertas minorías culturales volvieron sus ojos hacia las culturas africanas, polinésicas y precolombinas, hacia el arte primitivo, que desembocó en los estilos llamados primitivistas.



Picasso en su estudio de París, rodeado de objetos africanos.

3

Esa mirada hacia el mundo negro vino de la mano de artistas como Picasso Modigliani o Paul Klee que se interesaron por el arte africano y que vinieron a traer un ambiente de cambio y renovación en las artes y en el pensamiento occidental.

La mirada del vódevil es la de los que fueron llamados degenerados por el régimen nazi, en el arte, en la música, y ridiculiza el militarismo, el racismo y el odio hacia los judíos (o hacia los negros a los que relaciona, incomprensiblemente con los judíos), la violencia como fuerza política y la imposición del pensamiento nazi a toda la sociedad. Es el nacimiento del nazismo como contracultura, como anti-ideología como ha sido llamado, y que sin embargo ha generado cultura y arte, en aquello que pretendía acallar y que persiguió. De hecho, la censura y las exposiciones sobre “arte degenerado” dieron más fuerza a los artistas de la época que lucharon contra la barbarie que se produjo en un país que se tenía así mismo como “El País de la Cultura”.²⁴⁷

Sin embargo, la política cultural nazi, era, en muchos sentidos, paradójica. Podríamos hablar de algunos fenómenos culturales con un fuerte arraigo popular como el cabaret, el swing o el jazz, con los que los nazis tuvieron que

²⁴⁷ *La música y el III Reich, De Bayreuth a Terzin*. Fundació Caixa Catalunya / Cité de la musique. Catálogo. La Pedrera, del 26 de feb al 27 may 2007. Barcelona 2007, Pág. 15.

convivir, muy a su pesar. El nacionalsocialismo se consideraba a sí mismo un movimiento política y culturalmente moderno, pero en cambio rechazaba cualquier manifestación artística, como el expresionismo, la abstracción, el cubismo, o musical, como el jazz o el swing, que representara verdaderamente la modernidad cultural, siendo la mayoría de las manifestaciones del arte oficial del III Reich, clichés de un género épico mal interpretados y pasados de moda.



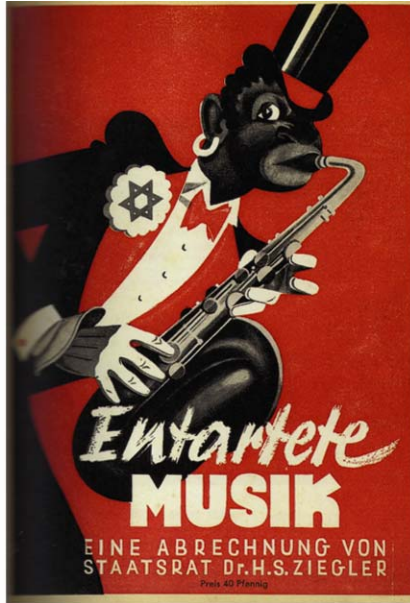
4

Otto Dix, *Tríptico de la Gran Ciudad*, Stuttgart, Galerie der Stadt y fotograma de *Cabaret*.

Por ejemplo, existía, para los nazis un vínculo entre la promiscuidad sexual y la música moderna. Los nacionalsocialistas radicales cercanos a Rosenberg, consideraban el jazz como una “música de negros” internacionalista. Incluso iban más lejos; según ellos el saxofón era poco o “anti” alemán y conducía al desenfreno sexual y, por otra parte era una forma de música judía (afirmación basada en la absurda suposición de que los judíos tienen sangre negra)²⁴⁸.

Es difícil concentrar más elementos de radicalidad en torno a un solo concepto; por una parte lo judío en contra de lo ario, lo negro en contra de lo blanco, y lo internacional como opuesto al sentimiento nacionalista. Los nazis proyectaban sus odios y como sustento de la que era una anti-ideología y se recurría a lo visible al cliché, al uso de los simbolismos en el color y en las formas para expresar su identidad de una manera muy parecida a como en la edad media se adoctrinaba al pueblo mediante esquemas sencillos y dogmas.

²⁴⁸ La música y el III... Op. cit. Pág. 171.



5

Cartel alemán de propaganda anti- judía, relacionando la música moderna con el semitismo y viñeta americana sobre la actitud de los nazis frente al jazz.

Sin embargo el jazz y el swing habían arraigado entre los jóvenes como una epidemia y las autoridades del Reich no podían impedir a los soldados que marchaban al frente escuchar música, muy al contrario Joseph Goebbels subrayó en la radio, en 1940, la necesidad de una música moderna, que estaba ligada al jazz aunque fuera en su versión alemana.

...Por otro lado, tampoco se puede pretender que el vals de nuestros abuelos y abuelas sea la culminación última del desarrollo musical y que todo lo que vaya más allá sea malo. El ritmo es también un elemento básico de la música. Ya no estamos en la época Biedermeier; la melodía de nuestro siglo está marcada por miles de zumbidos de máquinas y gruñidos de motores. Hasta nuestras canciones de combate tienen una cadencia distinta de las de la Guerra Mundial. La radio debe tomar buena nota de este hecho si no quiere quedarse anclada en la época del redingote. Con estas afirmaciones no queremos ofender a nadie, pero nos sentimos obligados a tener en cuenta, también en este ámbito, las justas exigencias de nuestro pueblo, que lucha y trabaja.²⁴⁹

Y añade en otra alocución radiofónica, esta de 1941:

Necesitamos que el pueblo mantenga el buen humor para ir a la guerra. Con el ánimo decaído no se ganan batallas. Hace un año, durante la ofensiva del oeste, por la noche, tras duras y sangrientas jornadas, se

²⁴⁹ Ibid. Págs. 171-75.

ponían discos o se escuchaba la radio para escuchar música; quien no entienda esto es que no comprende el alma de un soldado.

Este tema es tratado en la película, *Rebeldes del Swing*²⁵⁰, (*Swing Kids*), en la que un grupo de jóvenes amantes del swing deben elegir entre la música y la lealtad que les impone el régimen nazi. Probablemente, la más popular canción de soldados compuesta durante el Tercer Reich fue Lili Marleen, canción de un joven centinela que cautivó a soldados de los dos bandos y cuya popularidad llega hasta hoy.



6

Lili Marleen, la más emblemática canción de soldados compuesta durante el Tercer Reich (1938) se basa en un texto de Hans Leip de 1915. El compositor Norbert Schultze consiguió un éxito inesperado en su primera difusión por radio Belgrado, en 1941. Por aquel tiempo dicha canción era escuchada por los soldados de uno y otro bando en frentes como el norte de África. Joseph Goebbels, a quien no le gustaba el carácter sentimental de la canción, no consiguió contrarrestar su fama y popularidad y en poco tiempo este tema se convirtió en el favorito de los soldados, tanto alemanes como aliados. Existen numerosas versiones, la primera la interpretó Lale Andersen, pero quizás la más conocida sea la que entonó Marlene Dietrich en nombre de su compromiso antifascista. Actualmente la popular artista alemana Ute Lempe, (tercera imagen), sigue interpretándola y en los comienzos de los noventa, la cantante Marta Sánchez hizo (a la derecha) con el grupo Olé Olé una versión pop en España.

Frente a esto, las canciones de la primera etapa del nacionalsocialismo presentan una característica que se mantendrá también en años posteriores: la falta de originalidad, tanto del texto, como de la música. En su lugar encontramos muchas inspiraciones, pastiches de canciones antiguas, plagios, textos modificados e incluso adaptaciones de canciones guerreras de la época napoleónica. Sin embargo estas canciones servían para transmitir la ideología, conteniendo ataques a los judíos, reivindicaciones del orgullo alemán herido en Versalles y ataques a la odiada república de Weimar. *El mañana me pertenece* (*Tomorrow belongs to me*), en la película *Cabaret*) es una atractiva canción nazi que en *Cabaret* representa las maneras amables y seductoras del nazismo pero que finalmente se imponen de manera terrible. Un joven entona

²⁵⁰ CARTER, Thomas, *Swing Kids, Rebeldes del Swing*, Hollywood Pictures, USA, 1993.

esta canción en un entorno rural, en una casa de campo en la que un grupo de personas pasan el tiempo bebiendo y comiendo. A la dulce voz del muchacho se van uniendo otras, y el espíritu juvenil de la canción se torna duro y atemorizador, mientras el plano se abre y se comienza a distinguir el uniforme de las juventudes hitlerianas. Lo que parece un canto a la juventud, se convierte en una amenaza, “*el mañana me pertenece*”. Los asistentes, que representan diferentes estratos de la sociedad, campesinos, mujeres, burgueses, unen sus voces a la del niño, a excepción del más viejo que hunde su cabeza entre sus manos, como si adivinara lo que está por venir. Finalmente la canción se ha convertido en una marcha guerrera, amenazante, y los presentes la entonan con el brazo extendido.



7

Tommorrow Belongs to Me, (El mañana nos pertenece), una amenaza a través de una imagen juvenil y sensual del partido nazi. (Fotogramas de Cabaret)

También el militarismo alemán es ridiculizado en una actuación del cabaret en la que unos sombreros y bastones se convierten en los característicos cascos y fusiles, y la coreografía se torna en un estético y despreocupado desfile. La imagen de la lencería combinada con las prendas y actitudes nazis se convertirá en un clásico del cine y el erotismo.



8

El desfile como coreografía y como esperpento. Fotogramas de Cabaret.

La estética de la guerra está presente -aun sin existir- en toda la película, por las alusiones al militarismo, por las agresiones a los judíos, por la precariedad de la existencia de los protagonistas, que viven sus vidas en un mundo en crisis y al borde del abismo al que condujo el régimen nazi, con el advenimiento de la guerra y la destrucción total de Alemania.

Cabaret capta esta frágil atmósfera en una cuidada fotografía documentada en las obras de los pintores alemanes, en la propaganda de los carteles políticos, o en el erotismo y que no hay que olvidar que ha sido tomada como referencia visual de los años de la República de Weimar.

4.3. Russ Meyer, *Vixens*, *Súper Vixens*...

La filmografía de Russ Meyer constituye un punto y aparte sobre el erotismo y la violencia, con un particular acento de la estética y contenidos del nazismo en sus películas. En sus comienzos, Meyer realizó muchas películas como aficionado. Trabajó durante la Segunda guerra mundial para la armada de EEUU como cámara y al retornar a la vida civil se hizo fotógrafo de la *prensa rosa* y colaboró con Hugh Hefner en el lanzamiento de la revista *Playboy*. Esta colaboración abrió una etapa en su vida y empezó a trabajar como director de películas de destape americanas (*nudie films*). Se puede decir que sus películas eran más eróticas que pornográficas, y suelen tener como protagonistas a mujeres de grandes pechos, sobre todo en sus últimos trabajos. Una particular visión del sexo, magnificando lo superlativo, buscando sobre todo mujeres exuberantes incluso más allá de la vulgaridad del gusto popular, forzando al máximo los estereotipos hasta llegar casi a lo ridículo fueron sus características principales. Esto y la visión del sexo mezclado con violencia y con elementos de la megalómana parafernalia nazi, hacen sus películas extrañas, graciosamente grotescas y divertidas.



9

Secuencias y cartel de las películas de Meyer; mujeres con grandes pechos, sexo y violencia mezclados con elementos de la cultura de las clases populares americanas y con una estridente parafernalia nazi. Es de destacar la primera imagen; un casco de las SS, y por tanto de la Segunda Guerra Mundial aparece con el característico pincho del

casco imperial, anterior al nazismo. Pues bien, nunca existió esta hibridación de formas, se trata de una creación perteneciente por entero a la mitología y la cultura popular, que crea lenguajes dando por buenas imágenes de ficción. Los creadores de estas imágenes conocen perfectamente los elementos que manejan y recurren a lugares comunes que el público reconoce y acepta.

En *Super Vixens*,²⁵¹ Martin Bormann²⁵², nombre de quien fue hombre de confianza de Hitler, regenta una gasolinera, “La Súper-gasolinera de Martin Bormann”, quien luciendo el logotipo de la gasolinera bordado sobre una vieja gorra de campaña tropical del *Afrikakorps*, atiende entre himnos hitlerianos y discursos del *Führer* a las exuberantes mujeres que precisan “todo tipo de servicios y atenciones” del personal de la gasolinera.

Sus descubrimientos fueron las actrices: Kitten Natividad y Uschi Digard. Escribió el guión de la película *Beyond the Valley of the Dolls*²⁵³ bajo colaboración del crítico de cine Roger Ebert. *Faster Pussycat! Kill! Kill!*²⁵⁴, la a cual se considera como una de sus películas más grandes o al menos la representativa de su estilo, con la actuación de Tura Satana. El último filme fue *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens*²⁵⁵ (1979) y es considerada como una de las más divertidas.

Los críticos lo equiparan con Fellini o Bergman. Después de seis décadas de rodaje muchos atribuyen a Meyer el título de “Fellini del sexo”²⁵⁶. Lo más inusual que acompaña su obra es que verdaderamente ha trabajado con lo que mayor placer y estímulo le da y no con lo que la sociedad considera apropiado, siendo sus obras escandalosas para lo que el público general puede considerar “buen cine” y utilizando sin ningún tipo de pudor elementos “prohibidos” como las alusiones al nacionalsocialismo o la defensa feminista a través de la explotación casi grosera del cuerpo de la mujer o el uso de la violencia y el sexo como recurso cómico.

4.4. Erotismo, Gestapo y los Días de Sodoma

...estaba muy lejos de creer que el hombre, igual que las bestias feroces, no pudiese disfrutar si no era provocando el horror en sus compañeras;

Marqués de Sade, *Justine o los infortunios de la virtud*, (1791)

²⁵¹ MEYER, Russ. *Super Vixens*. R.M. Films International. USA, 1975.

²⁵² Martin Bormann; Uno de los lugartenientes de Hitler desde los tiempos del Putsh de Munich, chofer, secretario y hombre de confianza del Führer, su nombre es rescatado en la filmografía de Meyer para dar título a una gasolinera.

²⁵³ MEYER, Russ, *Beyond the Valley of the Dolls*, 20th Century Fox, USA, 1970.

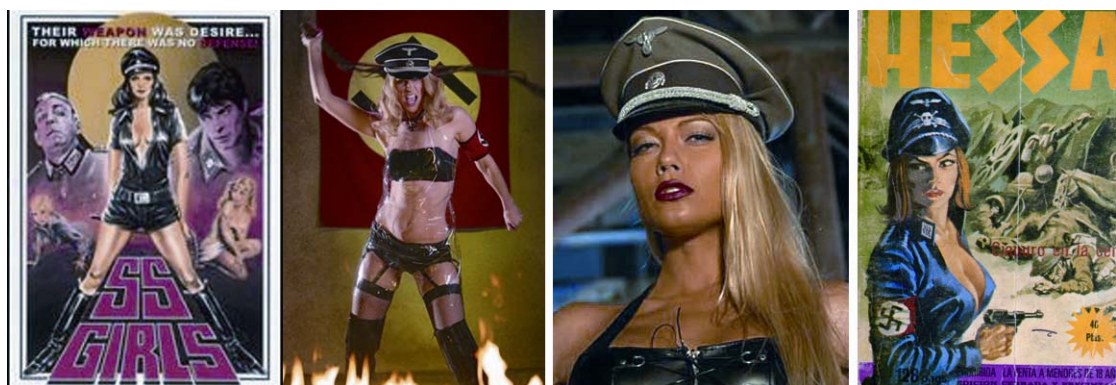
²⁵⁴ MEYER, Russ, *Faster Pussycat! Kill! Kill!* Eve Productions, USA, 1965.

²⁵⁵ MEYER, Russ, *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* R.M. International Films, USA 1979.

²⁵⁶ GOAD, Jim. *El último mamífero: Russ Meyer*, Ruta 66 ,nº 33, octubre 1988.

El régimen nazi, como ya hemos dicho, ha sido y aún es una fuente de inspiración para el cine, no sólo bélico o de aventuras.

La barbarie y el sadismo, por incomprensible que nos pueda parecer, ha generado una morbosidad que ha dado lugar a un sub-género cinematográfico que posee unas señas de identidad propias, con unos elementos iconográficos muy limitados y precisos, y generalmente dedicado al público masculino.



10

Algunas imágenes de pornografía basada en la estética nazi, en el cine, la televisión o las novelas gráficas. Una visión estética que supera las consideraciones éticas.

Desde el erotismo insinuado de gorras de plato negras y medias de seda de *Cabaret* se ha desarrollado, (a pesar de las limitaciones que en muchos países, principalmente europeos, ha impuesto la censura), una corriente de creación de películas de entretenimiento erótico o pornográficas.

Este sub-género las denominadas *nazi-sexploitation*, semejantes en categoría a las películas eróticas de vampiros o las que se desarrollan en conventos (*vampyr-sexploitation* y *nuns-sexploitations*)²⁵⁷, provocan al espectador mediante comportamientos degenerados en campos de concentración u orgías en cuarteles u hospitales nazis, con escenas de sexo en las que abundan diversos tipos de violencia y vejaciones más o menos gratuitas.

El gusto por la crueldad se revela como un comportamiento estrictamente humano. La tortura y el asesinato como forma de placer, no obstante se encuentran ya reflejados en escritos de la antigüedad. Humberto Eco, nos habla en su *Historia de la Fealdad*²⁵⁸ de suplicios como el del Emperador Bizantino Andrónico²⁵⁹ o el descuartizamiento de Amiens²⁶⁰, (que intentó

²⁵⁷ CARMONA, Luis Miguel "Las cien mejores películas sobre el nazismo" Cacitel, SL, Madrid, 2005

²⁵⁸ ECO, H. *Historia de...* Op. cit. , Pág 127.

²⁵⁹ Muerte de Andrónico. Nicetas Choniates (c. 1150-1217) Historia XI 8, 5-10. Citado por Humberto Eco en *Historia de la Fealdad*, Capítulo VII. Op cit

²⁶⁰ El suplicio de Damiens, Gazzette d'Amsterdam (1 de Abril de 11757) Citado por Humberto Eco en *Historia de la Fealdad*, Capítulo VII. Op cit.

asesinar a Luis XV). Pero, siguiendo a Eco, fue Sade quien celebró el desprecio por el cuerpo ajeno para demostrar que el gusto por la crueldad estaba arraigado en la naturaleza humana. Y si Sade propugnaba la práctica de la violencia, como sabemos, también como forma de pensamiento y como provocación filosófica, la literatura romántica también recurre a ella como una suprema maquinación de la sensualidad.



11

Carteles de películas. En el cartel de cine erótico o pornográfico ambientado en el nazismo, la parafernalia nazi adquiere un contenido erótico, forma un todo con los cuerpos desnudos, con la procacidad de las imágenes de las que son complementarias. Las svásticas, águilas, uniformes negros, acentúan la morbosidad, se convierten en lenguaje erótico y evocador; una svástica puede ser un recurso pornográfico.

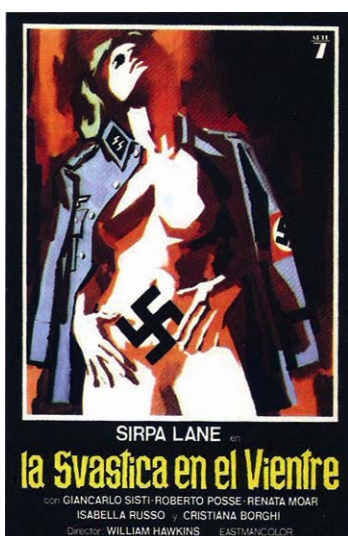
El arte más reciente tampoco está libre de actuaciones en las que el sometimiento o la tortura ejercida sobre un maniquí o bien sobre el cuerpo de una mujer construyen una imagen dolorosa pero que busca manifestarse como estética.

Hans Bellver realizó una serie de fotografías tituladas *Les Jeux de la Poupée*, en las que utiliza ensamblajes de maniquíes para sugerir cuerpos inertes. A partir de 1945 comenzó a realizar fotos con cuerpos de mujeres reales y en 1948 trabaja fotografiando a Unica Zürn, su compañera, atándola con cuerdas y creando imágenes en las que la sensación de dolor era protagonista. Unica tuvo que ser atendida médicamente en numerosas ocasiones como consecuencia de estas intervenciones.

De una manera más comercial y buscando una satisfacción más inmediata del consumidor, el carácter de algunas producciones cinematográficas muestra

actitudes como dependencias, masoquismo, sadismo, claramente patológicas, siendo (con algunas excepciones) además estos filmes ramplones en sus argumentos y bastante aburridos. Buscan empatizar con sectores del público sensibles a estos estímulos o por el contrario, en otros casos, tienden a la provocación.

En este tipo de cine, las svásticas, los uniformes y símbolos dejan de ser motivos políticos y se convierten en eróticos cuando aparecen relacionados con éstos. Los símbolos nazis, de esta manera, acentúan el carácter de las perversiones sexuales o simplemente del erotismo de las imágenes. Se podría deducir que desde este planteamiento estético, el deseo sexual o la morbidez se acentúa si se muestra aderezada con elementos nazis.



A la izquierda, cartel de la película *La Svastica en el vientre*, de Mario Caiano (1976). El mismo motivo parece haber sido elegido en performance de Marina Abramovic, (a la derecha) Tomas Lips, (1975/2005) en el Salomon Guggenheim Museum de Nueva York, 14 de noviembre de 2005.



12

Como vemos en la imagen, los símbolos se marcan con sangre y la svástica, símbolo de amor en la cultura hindú, es una anti-cruz cristiana del mismo modo que la estrella de David es también opuesta a la svástica. En algunos *happenings* no solo se exhiben mutilaciones o deficiencias repulsivas sino que es el propio artista el que se somete a una violación cruenta de su cuerpo. La mujer que, tocada con una gorra del Ejército Rojo, exhibe una estrella en su vientre puede representar una actitud de denuncia frente a la violencia, pero es contemplada en la galería o el museo como una imagen que causa placer estético por un público acostumbrado a ver obras de arte. Este mismo público se satisface contemplando obras de belleza clásica, cuyo sentido tradicional no se ha perdido y se experimenta en cualquier contexto. Otro público quizás, consume la imagen desde la percepción de la escena como pornografía, como vemos en la imagen anterior. La misma escena, o parecida, es contemplada como bella y la violación del cuerpo satisface en cualquier caso impulsos estéticos, en los que las huellas de la violencia y de la guerra lo decoran.

Después de la SGM, las *Waffen SS* fueron declaradas en su conjunto una *organización criminal*. Sin embargo en numerosos títulos encontramos que

“SS” es una sigla que se repite asociada con el sexo, (“La loba de las SS”, “Casa privada para las SS”, “SS, Amor nazi”, “Las deportadas de las SS”...) en lo que es una asociación patológica y morbosa entre crimen y placer.

No es la única ni la primera; *Los Desastres* de Goya muestran esa dedicación placentera al asesinato, a la violación, castración, mutilación y a la exhibición del dolor y de las vejaciones²⁶¹. Art Spiegelman, cuyo *Maus*²⁶², una versión en cómic del internamiento de sus padres en Auschwitz durante la SGM que cambió la forma de ver ese género, también ha reelaborado *El sueño de la razón produce monstruos*; Spiegelman habla, según cita Siri Hustvedt²⁶³, de la profunda influencia de Goya sobre los artistas gráficos, una línea que discurre entre el español pasando por Otto Dix y George Grosz.



13

El asesinato es un acto placentero en Goya. Un soldado francés mira complacido a un ahorcado, disfrutando de la contemplación de la muerte mientras otro grupo despedaza sádicamente a su víctima.

También el artista refleja el placer, a veces obsesivamente sexual de causar dolor pero es el nazismo, sin duda, el mayor inspirador del erotismo en el crimen.

De hecho son muchos los grupos criminales o los estados que han torturado, violado y humillado. Sin embargo no encontramos apenas ejemplos equivalentes de filmes que se ambienten en estos hechos y que les otorguen este tratamiento en la cinematografía; no existen, (desde luego no las conocemos) por ejemplo, películas eróticas ambientadas en los crímenes de la dictadura de Pinochet o en los de la dictadura argentina, nadie frivoliza con esto, sin embargo el nazismo ha generado erotismo, es un cliché, se ha vuelto pop.

²⁶¹ CORRAL, José Luís. *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, 2005.

²⁶² SPIEGELMAN, Art. *Maus*, Penguin Books, Ltd, London, 2003.

²⁶³ VVAA, *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo*, Círculo de Lectores, 2007, Pág.163

Podríamos afirmar que la satisfacción visual, el gozo estético, en este caso, está por encima de la conciencia. Siri Hustvedt describe la atracción de las imágenes del dolor²⁶⁴:

En el mundo real miramos también. La gente se aglomera para ver un incendio y contempla decapitaciones en Internet, como antiguamente acudía en tropel a las ejecuciones públicas.

En el campo de batalla, en una ciudad en ruinas, cuando caen bombas, cuando los edificios se derrumban y el metro explota, la razón se desintegra junto con los cuerpos. Con razón o sin ella es el título que Goya da a la segunda plancha de los Desastres. Ya da igual.

Hay además un carácter alucinatorio en la experiencia directa del desastre. (...) Vemos que la realidad de la pesadilla y la pesadilla de la realidad se reúnen por obra del sinsentido.

Es una asociación relacionada con el sadismo y con la prohibición, con lo aberrante, con lo que no se puede mostrar públicamente. Es fácil encontrar conductas patológicas en las humillaciones y prácticas sexuales nazis. Desde ahí al consumo pornográfico hay una distancia muy pequeña, al asociarse la estética nazi con la sistematización de esas prácticas, del sadismo, la tortura y el asesinato.

Pornografía y uniformes nazis: una asociación que se ha convertido en un subgénero dentro del cine.



14

Las humillaciones y violaciones, los crímenes y el asesinato producen una satisfactoria sensación de poder; alimentan la sensación de sentirse vivo, son acciones patológicamente placenteras para quienes las ejercen y en algunos

²⁶⁴ Ibid. Pág. 167.

casos (como plantea la película *Portero de noche*²⁶⁵) también lo son para las víctimas.

Del mismo modo las conductas eróticas se ven contagiadas por los iconos del nazismo y adquieren carta de naturaleza, creando un modo de erotismo y unas conductas sexuales inherentes al simbolismo nazi.

La primera película en mostrar escenas de sadismo como manifestación sexual del nazismo fue *Hitler's children*²⁶⁶, basada en el adoctrinamiento alemán y las torturas, no faltando escenas de castigos físicos a mujeres.

Como consecuencia del holocausto se impuso una dura censura durante los años 40 y 50 sobre estas películas, si bien pasado este lapso de tiempo, los directores de cine renovaron su interés por estas producciones. Es evidente que la estética nazi, los uniformes y toda la parafernalia del Tercer Reich eran muy atractivos, estaban diseñados con el propósito de seducir a las masas por lo que su utilización en el cine erótico o pornográfico no supuso un paso muy difícil de dar.

Roger Vadim, conocido por su film de ciencia ficción *Barbarella*, dirigió, en 1962, *Le vice et la vertu*²⁶⁷ contando con Annie Girardot y Catherine Deneuve en el papel de dos mujeres que se ven obligadas a servir sexualmente a los nazis y que está basado en la obra del Marqués de Sade, *Juliette*.

En general estas producciones se caracterizan por un lenguaje erótico que no llega a traspasar la línea de lo pornográfico, quedándose en una expresión decadente, de mal gusto y con una morbosidad basada en un sadismo malsano. Además, la sexualidad está llevada al extremo de la degradación planteando en algunos ejemplos casos de dependencia psicológica o de perturbaciones mentales.

4.5. *Portero de noche*²⁶⁸, es una brillante obra de Liliana Cavan, que sin duda no buscaba ocupar un espacio entre las producciones eróticas, pero que sin embargo es hoy una película de culto entre los aficionados a este género. En su argumento narra la relación que se establece entre una bella mujer (Charlotte Rampling) que ha sido prisionera en un campo de concentración y uno de sus guardianes, un oficial de las SS que la violó y torturó y a quien encuentra años después, trabajando como conserje de noche en un hotel, en Viena, a finales de la década de los 50. Como consecuencia de los traumas del recuerdo, y de una especie de dependencia patológica, (que podría ser cercana al "síndrome de Estocolmo"), surge entre ellos una relación masoquista. Por causa de esta relación, ambos se ven obligados a recluirse en el domicilio de este, donde son sitiados por antiguos miembros de las SS, que permanecen en el anonimato y que temen que esta relación pueda ponerles en peligro.

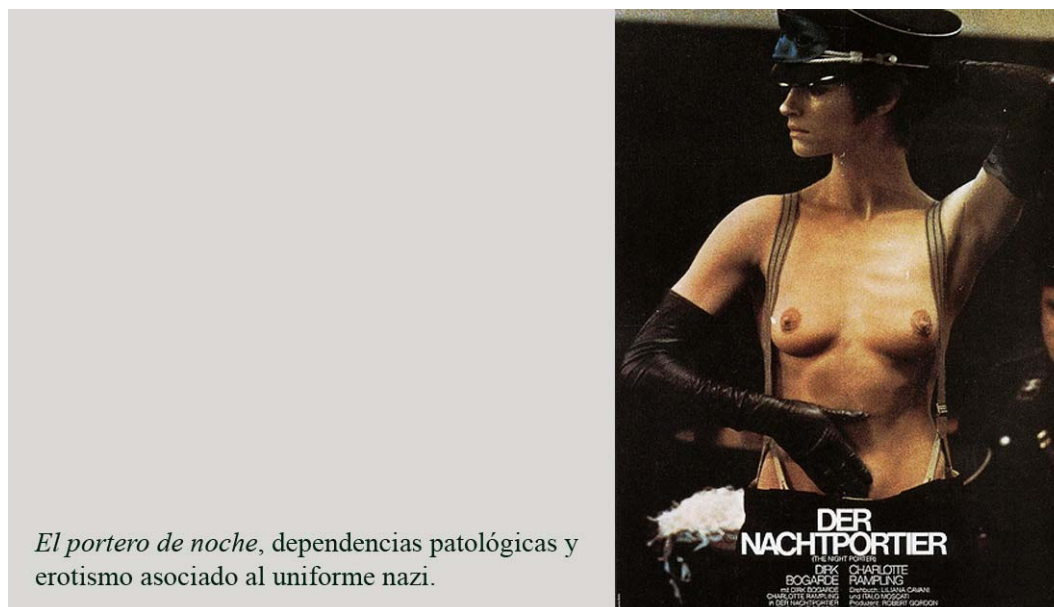
²⁶⁵ CAVAN, Liliana. *Portero de noche, Il portiere di notte*, Italia, 1974.

²⁶⁶ DMITRYCK, Edward. *Hitler's children, Los chicos de Hitler*, RKO Radio Pictures, USA, 1943.

²⁶⁷ VADIM, Roger. *Le vice et la vertu*. S. N. E. Gaumont. Francia/ Italia, 1962.

²⁶⁸ CAVAN, L. *Portero...* Op. Cit.

Se trata de una producción de notable calidad, fuera de la mediocridad del cine erótico o pornográfico, si bien posee algunas escenas que, involuntariamente lo son, como la secuencia inspiradora del cartel.



15

La película trata en suma de las secuelas, principalmente psicológicas que el nazismo deja en una joven y que la llevan a revivir el tormento vivido en su juventud, esta vez elegido voluntariamente. La degradación física, el miedo, la violencia y el hambre envueltos en un erotismo enfermizo transforma a los personajes, reviviendo los años de tortura del campo de exterminio.

Finalmente el uniforme negro de las SS es reivindicado por los protagonistas, como mortaja, eligiendo estos padecer y morir como vivieron en el campo de concentración.

4.6. *Saló*²⁶⁹

*Nosotros los fascistas somos los únicos verdaderos anarquistas una vez, naturalmente, que nos hemos adueñado del estado. De hecho, la única verdadera anarquía es la del poder*²⁷⁰

Sin duda el mayor (y mejor) exponente cinematográfico de la depravación sexual en la guerra (o con el amparo de la guerra) viene de la mano de Pier Paolo Pasolini, en su obra "*Saló o los 120 días de Sodoma*"²⁷¹. La acción

²⁶⁹ Saló, como la película es comúnmente abreviada, se refiere a la República Social Italiana, con Capital en Saló y que fue creada por Mussolini con el apoyo de Alemania durante la SGM.

²⁷⁰ Dialogo extraído de *Saló o los 120 días de Sodoma*, adaptando al contexto del film la frase del Marqués de Sade: *Nada es tan anárquico como el poder.*

²⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Saló o los 120 días de Sodoma*. Italia, 1975

trascurre en la efímera República de Saló, que gobernó parte de Italia bajo la autoridad de un Mussolini sostenido por los alemanes entre 1944 y 45.

La obra es una adaptación a los últimos días del fascismo de la obra de Sade²⁷² *Los 120 días de Sodoma*. En ella cuatro jerarcas de la República, someten a vejaciones a un grupo de jóvenes. El argumento se descompone como un menú en el que se presenta un aperitivo, con toda clase de perversiones sexuales, un banquete en el que la coprofagia es la meta máxima del placer y un postre que culmina con el asesinato de los jóvenes. La estética de la película, basada en la recreación creíble de todo tipo de atrocidades, posee un contenido estético, que representa este gusto por la representación del dolor y de las perversiones.

La película está dividida como decimos, en cuatro segmentos que aproximadamente hacen paralelo con el Infierno de Dante: Anteinferno, Círculo de las manías, Círculo de heces y Círculo de la sangre. Cuatro hombres poderosos, llamados el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado, acuerdan casar a las hijas de cada cual en un ritual libertino. Con la ayuda de varios colaboradores, secuestran a dieciocho jóvenes (nueve hombres y nueve mujeres) y los conducen a un palacio cerca de Marzabotto. Con ellos están cuatro ex-prostitutas, también colaboradoras, cuya función será la de contar historias que exciten a estos hombres poderosos, quienes entonces explotarán sexual y sádicamente a sus víctimas.



16

Los cuatro poderosos en *Saló*, contemplando a sus víctimas en un fotograma del comienzo de la película.

²⁷² SADE, Marqués de. *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Ed. Akal / Básica de bolsillo. Edición de César Santos Fontenla. Madrid, 2004.

De hecho, tanto en Sade como en Pasolini, todos los protagonistas de las narraciones de las alcahuetas son nobles, ricos, curas o altos funcionarios del estado. Su descripción física y moral es siempre negativa y la de sus víctimas roza lo angelical,²⁷³ con lo que la mezquindad de los hechos siempre es superlativa. La película presenta tres días transcurridos en el palacio, tiempo durante el cual los cuatro hombres poderosos van concibiendo cada vez más aberrantes torturas y humillaciones para su propio placer. En una de las escenas más escatológicas de la película, una joven es forzada a comer las heces del Duque; más tarde, también a las otras víctimas se les ofrece una comida de heces humanas. Al final de los tres días, las víctimas que decidieron no colaborar con sus agresores, y las hijas propias hijas de estos son asesinadas: violadas antes de ser muertas, desolladas, ahorcadas, marcadas, con penes y pezones quemados y con lenguas y ojos extirpados. Los que si colaboraron, con la condición de que continúen haciéndolo, serán conducidos con ellos a Saló.

Existen varias versiones de la película, diversos montajes y ha sido prohibida o censurada en algunos países. Originalmente duraba 145 minutos, pero el mismo Pasolini cortó 25 minutos para ayudar a mantener el ritmo²⁷⁴. *Saló* constituye en definitiva un exponente de la estética de lo feo, de lo repulsivo, convertido en objeto de atracción bajo la permisividad del fascismo y en los últimos días de la SGM.

4.7. *Salón Kitty*

Película del director italiano Tinto Brass²⁷⁵, fue un gran éxito de público debido al reclamo que representaba la concepción megalómana, no exenta del sentido del humor propio del director, en decorados y grandes orgías.

Durante la ocupación alemana de Polonia, los nazis deciden suplantar las prostitutas polacas de un famoso burdel, *Salón Kitty*, por bellas e inteligentes alemanas, miembros de las SS, que deben espiar a sus clientes.

Empieza así un programa de entrenamiento de “bellas arias” durante el que se obliga a las mujeres a mantener relaciones “denigrantes” con judíos, seres deformes etc. en una película en la que abundan orgías y desnudos masculinos y femeninos filmados desde cierta distancia, buscando en cierto modo las imágenes de “masa”, de militarización del desnudo y el erotismo como expresión del pensamiento nazi, al estilo de la parafernalia exhibicionista del III Reich. Es este un ejemplo de un sentir verdadero del nazismo, el de encontrar su justificación por la belleza del cuerpo, que se manifestó en el arte alemán del periodo del Tercer Reich, en una pintura y una escultura que emulaban pobremente al clasicismo griego, en la gimnasia o en las leyes y planes para la

²⁷³ Las actrices fueron escogidas entre modelos, buscando tanto su belleza como su desinhibición.

²⁷⁴ La versión consultada contiene la versión íntegra y es la distribuida en España por Vella Visión.

²⁷⁵ BRASS, Tinto. *Salón Kitty* Cinema Seven Film. Italia/ Alemania/ Francia ,1976.

construcción de una raza perfecta. Este asunto, el de la selección racial es el trasfondo de *Salón Kitty*.

Escena de *Salón Kitty*, de Tinto Brass, el gusto nazi por la megalomanía se refleja en este filme.



17

Es difícil determinar hasta que punto la recreación del hedonismo y la sensualidad nazi son puestas en entredicho, dado que bajo la ironía posible en el argumento y algunas situaciones bastante ridículas, *Salón Kitty* es ante todo una película erótica.

La parodia de Tinto Brass tiene una interesante continuación en la producción Checa *Yo serví al rey de Inglaterra*²⁷⁶, (Jirí Menzel, 2007) en la que los planes de natalidad de la Alemania nazi convierten un antiguo burdel de lujo en un jardín de ninfas arias. El erotismo que rodea a toda la producción tiene su mayor momento de climax en este entorno en el que, bajo la incómoda mirada de bustos de Hitler y swásticas, existe una persistencia en el deleite de la contemplación hedonista de desnudos femeninos. La criminalización de una forma de belleza es una secuela del nazismo, en este caso.

También se ha buscado en *Salón Kitty* conscientemente un parecido, una proporción semejante entre los decorados amplios jalonados de banderas con svásticas y la monumentalidad que poseían las manifestaciones nazis, reforzando el carácter erótico con la fuerza de los símbolos de éstos. Por otra parte, la fotografía del filme ha pretendido recrear en escenas como la comida de los burgueses, el burdel, o el hospital con los heridos y mutilados la atmósfera oscura y colorista de las pinturas de Otto Dix y George Grosz.

Esto es continuación de un precedente sentado en la película *Cabaret*, (un homenaje, tal vez) en la que se documentaron las escenas y ambientes con imágenes de la “nueva objetividad” alemana. La caracterización de algunos actores en *Salón Kitty* responde exactamente a la de estos personajes, representados en obras de la pintura alemana de la época, si bien entendemos que han sido elegidos al azar, buscando más una estética superficial que una

²⁷⁶ MENZEL, Jirí. *Yo serví al rey de Inglaterra*, Rep. Checa- Eslovaquia, 2007.

comprensión profunda de las obras; *Salón Kitty* no es *Cabaret*, si bien las descripciones de época son cuidadas y las escenas del burdel han sido recreadas con esmero.



18

Tres “obras de Otto Dix”: *La journaliste Sylvia von Harden* 1926, París, Centre George Pompidou, y reconstrucción del personaje en *Salón Kitty* (fotograma) y formando parte de la excelente documentación de *Cabaret* (Fotograma)

Llama la atención la cuidada ambientación y vestuario de la película, a diferencia de otras producciones de este género en las que los uniformes de fantasía y los escenarios poco elaborados hablan por si solos.

Sin embargo, hacia el final de la película, resuelta de manera bastante vulgar, encontramos un desfile de uniformes (más bien disfraces) de fantasía, bastante ridículos, en la línea de un pretendido erotismo nazi, que desentona totalmente con la línea más o menos rigurosa y con ciertas pretensiones que mantenía la película y en la que había incluso un cierto tono anti-belicista.

4.8. La svástica en el vientre

Comercializada también bajo el título *Nazi Love Camp 27*²⁷⁷, en Estados Unidos, esta película italiana ofrece como diferencia su argumento en el que cuenta una historia de persecución y sufrimiento donde las escenas sexuales se supeditan al hilo narrativo. Normalmente, en el cine erótico y más aun en el pornográfico el argumento apenas cuenta y se debe a las escenas de sexo.

De esta película se produjeron dos versiones, erótica y pornográfica. Cuenta como una refugiada judía es apresada e internada en un campo de exterminio donde es convertida en esclava sexual de sus captores nazis. Finalmente consigue su venganza y la película termina con una teatral matanza.

²⁷⁷ CAIANO, Mario. *La svástica en el vientre, Love camp 2*,. Olimpia International Films, USA, 1977.



19

Secuencias de *La svástica en el vientre*

Hemos documentado muchas más, películas de bajo presupuesto y escasa distribución e incluso sabemos de la existencia de cintas en las que las torturas o actos violentos pasan por ser verdaderas.

No hemos tenido acceso a dicho material ni tampoco ha parecido oportuno ni necesario incluirlo en este estudio, que no se dedica a esos márgenes, si bien se ha considerado interesante apuntar que puede existir y que la pornografía o el erotismo en relación con la estética nazi cuenta con un amplio desarrollo, desde las películas de autor como pueden ser las de Russ Meyer o la polémica *Saló*, hasta las más anónimas y de diversa consideración.

4.9. Sachsenbald: los nazis y la pornografía

Por otra parte no podemos cerrar este apartado sin dar cuenta de la existencia de auténticas películas pornográficas nazis, es decir rodadas por los nazis durante el periodo del nacionalsocialismo. Este no es un caso aislado y existen testimonios de cómo las clases altas con frecuencia han producido este tipo de filmes para su consumo.

En el caso alemán no es del todo extraño, desde el punto de vista teórico, encontrar este tipo de producciones, dada la importancia que el cuerpo y el desnudo tenían para los nazis. No es que se pretenda relacionar el nudismo con la pornografía, pero el culto a la belleza del cuerpo pudo muy bien degenerar en actitudes que favorecieran las producciones pornográficas, como de hecho se rodaron también películas nudistas.

A finales del siglo XX el escritor e investigador alemán Thor Kunkel descubrió que, en 1941, hedonistas de las clases altas del nazismo promovieron la filmación de películas pornográficas para su propio consumo. Estas películas se conocieron como *Sachsenbald*, tomando su nombre de la localidad alemana donde fueron filmadas²⁷⁸.

No están en la colección del Bundesfilmarchiv, el Archivo Cinematográfico Federal de Alemania, y ni siquiera sus títulos constan en él. En Alemania hasta las investigaciones de Kunkel, no se había escrito nada sobre ellas.

²⁷⁸ CARMONA, A. *Las cien...* Op. cit. Págs. 158-71.

De hecho, y esto es aún menos conocido, tales películas pudieron ser objeto de una serie de intercambios entre 1941 y 1943 para paliar la escasez de materias primas. Películas porno alemanas a cambio de hierro sueco y petróleo tunecino.

La primera referencia que el autor de la investigación cita es un artículo de la revista *Playboy*: La historia del sexo en el cine, de Arthur Knight y Hollis Alpert.

En él se decía: “El más peculiar de los negocios de cinematografía pornográfica fue el que emprendió el tercer Reich. De 1936 a 1939²⁷⁹, los nazis rodaron en Hamburgo las llamadas “películas de Sachsenwald”. Según las investigaciones, se trataba de un “porno” blando (aunque a nuestro juicio, las descripciones del contenido de las cintas difieren de esta clasificación) destinado a Suecia, donde se cambió por el hierro utilizado en la construcción del tejado de la sala de congresos de Nuremberg”.

Las primeras investigaciones de Kunkel no dieron resultados. Los buscadores de Internet no recogían nada. Los neonazis no parecían saber nada, algo increíble considerando que los artículos más insignificantes de la época son objeto de culto. Tampoco se podía encontrar información en los organismos oficiales.

Era conocida la existencia de películas de desnudos como *Die Nacht der Amazonen*, (La noche de las Amazonas²⁸⁰) o la película de la UFA *Vías hacia la fuerza y la belleza*, (*Weg zu Kraft und Schönheit heiben*²⁸¹) (una de las primeras películas nudistas) que ensalzaban el culto al cuerpo dentro de las líneas de sensualidad propia de los nazis, pero se pensaba que la producción de películas pornográficas estaba en contra del rígido puritanismo nazi.²⁸² Durante dos años Kunkel entrevistó a viejos cámaras jubilados de los estudios Riefenstahl y actrices de la UFA, encontrando finalmente un fragmento de dichas películas en un documental. Alexander Kluge era el autor de dicho documental y fue quien puso a Kunkel en la pista de las películas de Sachsenwald. Un coleccionista llamado Werner Nekes había conseguido las

²⁷⁹ Hay una diferencia en las fechas, mientras que el estudio de Kunkel sitúa las producciones entre el 41 y el 43, la cita de Arthur Knight y Hollis Alpert lo hace entre el 36 y el 39. Ambas son verosímiles, si bien nos inclinamos a dar como más creíble la segunda, es decir entre el 36 y el 39 por dos razones. La primera de ellas es la propia guerra y sus exigencias, que nos hacen pensar como más natural que las películas fueran anteriores a esta. La segunda razón es que la campaña alemana en el norte de África se desarrolló entre el 41 y el 43. Tal vez fuese prematuro afirmar que el Afrikakorps comerciaba con películas que se estaban rodando en esos momentos. En cualquier caso no hemos podido hallar una verificación concluyente en uno u otro sentido.

²⁸⁰ Traducción del autor.

²⁸¹ Según notificación tras consulta efectuada a UFA. Info@ufa.de

²⁸² En Alemania desde comienzos del S. XX nació con fuerza un movimiento revolucionario nudista. La primera asociación nació en Berlín, en 1910. Como muchos de aquellos movimientos, la filosofía nudista también acabó siendo integrada en el credo nacionalista étnico alemán, precursoras del nazismo. El afán de glorificación del cuerpo así como de provocación a los estamentos burgueses, resultaban perfectamente afines al espíritu nazi. También la pintura y la fotografía nazis buscaban más o menos idealizar una natural desnudez, culpando de encontrar un sentido pecaminoso en el desnudo a la tradición judeo-cristiana. El nazismo trataba de establecer una diferencia clara entre el nudismo como encuentro con los ideales puros del contacto con la naturaleza y la visión idealizada del cuerpo y la raza y el desnudo de los cabarets de la odiada República de Weimar, considerada lasciva, decadente y judía.

copias. Se trataba en principio de tres películas: *-Der Fallersteller (Cazador con trampas)*, *Frühlings Erwachen (El despertar de la primavera)* y *Waldeslust (El bosque del placer)*.

El investigador incluso consiguió el testimonio de una de las protagonistas de los filmes a la que localizó mediante un fotógrafo de Hamburgo en una residencia de ancianos.

«Creía que todo eso había caído en el olvido hace mucho tiempo» «Me pagaron 220 marcos; en aquella época era mucho dinero».Se avergonzaba de su «pecado de juventud», como lo llamaba.

En resumen, la investigación aportó los siguientes datos:

Las películas de Sachsenwald se rodaron en 1941. Alexander Kluge ha confirmado la autenticidad de las copias en blanco y negro que aún se conservan.

Según los testimonios de esta actriz entrevistada, cuya identidad ha permanecido en el anonimato, las películas *Der Fallersteller* y *Frühlings Erwachen* se rodaron en Sachsenwald, en las inmediaciones de Aumühle, y es probable que la película en color *Waldeslust* se rodara en un lago de los Alpes de la Alta Baviera. Los actores eran miembros de la asociación naturista *Bund für Leibesucht* (Asociación para el Cultivo del Cuerpo). Según declaraciones de la testigo, los productores no pertenecían a ninguna organización militar, sino que eran civiles bien vestidos con “buenos modales y una expresión muy cuidada”.

Las declaraciones de Fritz Hippler, el antiguo intendente de cinematografía del Reich, apuntan a un entorno extraoficial de la clase alta del nacionalsocialismo, tal vez incluso a la Sociedad Hedonista Swing, que se reunía en Berchtesgaden. Compuesta por miembros de la nobleza, artistas famosos, deportistas y actores, durante los años de guerra este grupo “vivía a lo grande en la Alta Baviera”, en palabras del ministro Goebbels.

Existe una pista inequívoca que permite seguir las películas hasta el norte de África, al Mineralölkommandos (comando petrolífero) del *Afrikakorps*. Las películas de Sachsenwald, igual que las postales de desnudos, eran unos objetos de intercambio muy cotizados entre los beréberes. Como explica un testigo presencial, es probable que no se cambiaran “por alimentos, sino por concesiones”.

Dentro de la campaña de erradicación del nazismo emprendida por los estadounidenses, las películas de Sachsenwald también acabaron en la lista de obras prohibidas del Gobierno Militar. Esto explicaría por qué se conserva un número tan reducido de copias. Contenían todo tipo de actividades sexuales, penetraciones, sexo oral, sadomasoquismo...podríamos decir que se trata de películas pornográficas “normales”, películas pornográficas producidas por los

nazis, si bien estas no tienen nada que ver con la pornografía inspirada en las brutalidades que produjo el nazismo.

El nazismo promovió el culto al cuerpo, dentro del cual, el nudismo era una forma de unión con la naturaleza, sin embargo secretamente y pese a censurar “cualquier forma de degeneración”, el régimen de Hitler produjo películas pornográficas.





- 1 – Imagen, *Penthouse. Woman in & out uniform*, Revista y DVD, Penthouse, USA, 2007.
- 2 – Fotogramas y cartel. FOOSE, Bob. *Cabaret*, Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- 3 – Imagen. VVAA, *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo, The Museum of Modern Art, New York, Trustees of the Museum of Modern Art, NY, Second printing, NY, 1985, Pág. 299.
- 4 – Imágenes:
 - DIX, Otto, *Tríptico de la Gran Ciudad*, 1928, Stuttgart, Galerie der Stadt .
 - Fotograma. FOOSE, Bob. *Cabaret* Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- 5 – Ilustraciones, *La música y el III Reich, De Bayreuth a Terzin*. Fundació Caixa Catalunya /Cité de la musique. Catálogo. La Pedrera, del 26 de feb al 27 may 2007. Barcelona, 2007, Págs.125 y 157.
- 6 – Imágenes:
 - Lale Andersen. www.exordio.com
 - Marlene Dietrich. www.marlenedietrich.org
 - Ute Lemper. www.abc.es
 - Marta Sánchez. www.todomusica
- 7 – Fotogramas, FOOSE, Bob. *Cabaret* Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- 8 – Fotogramas, FOOSE, Bob. *Cabaret* Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- 9 – Fotogramas, MEYER, Russ, *Beyond the Valley of the Dolls*, 20th Century Fox, USA 1970.
- 10 – Imágenes:
 - MATTEL, Bruno. *SS Girls*, Media Blasters, Italia 1977. (Cartel y fotogramas)
 - HESSA, nº 7, Colección mensual, Elviberia, Madrid.
- 11 – Ilustraciones. CARMONA, Luis Miguel. *Las cien mejores películas sobre el nazismo*, Cacitel, SL Madrid, 2005, Págs. 160, 161, 164 y 165.
- 12 – Imágenes:
 - (Cartel) CAIANO, Mario. *La svástica en el vientre, Love camp 27*. Olimpia International Films USA, 1977.
 - Performance, Marina Abramovic. ECO, Humberto. *Historia de la fealdad*. (Storia de la Bruttezza) Lumen, 2007, Pág 423.

- 13** – GOYA, Francisco de. *Los desastres de la guerra. Qué hai que hacer mas? y Tampoco* (detalles) CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- 14** – Fotograma, BRASS, Tinto. *Salón Kitty*, Cinema Seven Film. Italia/ Alemania/ Francia, 1976.
- 15** – Fotograma, CAVAN, Liliana. , *Il portiere di notte, (Portero de noche)*, Suabia Films, Italia, 1974.
- 16** – Fotograma, PASOLINI, Pier Paolo, *Saló o los 120 días de Sodoma*. Italia ,1975.
- 17** – Fotograma, BRASS, Tinto. *Salón Kitty*, Cinema Seven Film, Italia/ Alemania/ Francia, 1976.
- 18** – Imágenes:
- DIX, Otto. *La journaliste Sylvia von Harden*, 1926, Centre Georges Pompidou, París.
 - Fotograma, BRASS, Tinto. *Salón Kitty*, Cinema Seven Film, Italia/ Alemania/ Francia, 1976.
 - Fotograma, FOOSE, Bob. *Cabaret*, Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- 19** – Fotogramas, CAIANO, Mario. *La svástica en el vientre, Love camp 27*, Olimpia International Films, USA, 1977.
- 20** – Ilustración, SALA ROSE, Rosa *El misterioso caso alemán* Ed ALBA, Barcelona, 2007, *El vestido de luz*, FIDES, 1919, Pág. 261.

El exotismo de lo militar : moda y rock & roll

*Las bellas mujeres aprestan coronas de flores,
y bajo los pórticos vense sus rostros de rosa;
y la más hermosa
sonríe al más fiero de los vencedores.*

Rubén Darío, *Marcha Triunfal*.

5.1. Lo militar como cultura. La guerra o lo referido a lo militar según John Keegan²⁸³, genera cultura o es cultura. Los ejércitos poseen una manera de hacer y las campañas militares han movido a millares de hombres, siendo como afirma Bothoul²⁸⁴ en una pintoresca afirmación, un medio de conocimiento de otras culturas (aludiendo a la frase de Junger, “*La guerra es la más solemne forma de contacto entre los pueblos*”).

Deducimos por tanto que realmente existe *lo militar* y que tal vez se pueda aislar este componente para definirlo y ver en que actitudes reposa y que particularidades tiene dentro de nuestra cultura. Posiblemente el exotismo sea una de las manifestaciones de *lo militar*, en cuanto a lo que se refiere al color , los uniformes , la manera de proceder del soldado o de maniobar los ejércitos, los distintos pasos, los desfiles con sus calculadas coreografías, los ritos de iniciación...sin duda existe *lo militar*.



Estatua del Emperador Augusto Prima Porta, vestido como general, quizás una de las imágenes más clásicas y representativas de la actitud militar.

1

²⁸³ KEEGAN, J. *Historia de la ..* Op. cit., Pág. 4.

²⁸⁴ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit. Pág. 505.

En lo individual, el militar ha buscado para sí la diferencia, se puede decir que hay actitudes que son militares y otras que no lo son. Una afectación especial, un cierto dandismo en las maneras, en la forma de llevar una prenda o de dirigirse a los demás. Un protocolo que identifica al militar incluso fuera del servicio de armas y que ha generado modas y tendencias fáciles de observar.

Podemos encontrar esta diferencia en dos retratos militares del mismo autor y del mismo periodo: Goya retrata en 1798-99 al joven embajador del consulado francés y en 1801 al valido Manuel Godoy, ambos de uniforme pero en dos actitudes bien diferentes que constituyen un retrato psicológico de cada uno e incluso un análisis del momento político e histórico de dos naciones a través de sus hombres de armas.

En el caso del retrato del embajador Ferdinand Guillemardet, Goya pintó esta obra, la primera de un extranjero, consiguiendo darse a conocer en círculos franceses y reactivando así su carrera, algo paralizada por intrigas palaciegas y por su enfermedad.²⁸⁵ La factura del cuadro llama la atención por su elegancia y la fuerza y vitalidad de su postura. La composición está bien pensada, buscando una diagonal, con la posición del brazo y de la pierna cruzada un tanto forzada en un gesto casi arrogante semejante a las modas inglesas y en el que los dorados de la espada en primer término y la mirada despreocupada y altiva componen un conjunto que emana seguridad y confianza. Muy distinta es la actitud de Godoy, relajado, casi tumbado, rodeado de soldados pero sin participar de su actividad, emana languidez y y desgana y cede todo el protagonismo a la nota de los reyes que sostiene, de la que es un mero emisario. El modelo, mostrado en primer término, carece de cualquier actitud militar, su espada, a diferencia de la del cónsul francés rodeada de la tricolor, parece caer abandonada en su ausencia de uso y casi estorbarle. Goya desvela en el retrato su carácter de autocomplacencia y frivolidad, impropia en cualquier caso de un general triunfante.

²⁸⁵ MENA MARQUÉS, Manuela. Edit. *Goya en tiempos de guerra*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, Pág 180.



Francisco de Goya, *Ferdinand Guillemardet*, 1798-99, Musée du Louvre, París.

Francisco de Goya, *Manuel Godoy*, 1801, Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid.



2

Este matiz, el actitudinal, en cualquier caso trasciende del concepto estricto del polemos, va más allá de la necesidad del conflicto que requeriría el manejo de artefactos para la defensa y el ataque pero rodea a éste con esa aureola que embellece la guerra y hace de la imagen del militar un reclamo fascinante.

5.2. Militar y moda, la fascinación. Como ya hemos comentado en otros apartados, la belleza está presente y es un elemento importante en los ejércitos tanto más es así cuanto más se apoya un régimen en su ejército. Leni Riefenstahl filma en 1935 un reportaje de propaganda para el ejército alemán²⁸⁶, *Nuestro ejército, que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer*.²⁸⁷ El ejército alemán no solo debe ser vencedor, debe ser seductor en tanto que las doctrinas fascistas y militaristas rechazan el intelectualismo y la crítica a favor de lo emocional. El ejército alemán debía ser el más bello del mundo.

Jugando con este sentido trivializador y estético de las guerras y de lo militar, el sociólogo francés Gastón Bothoul (1899-1984) afirma en su *Tratado de Polemología*,²⁸⁸ que la guerra posee en el mundo moderno un indiscutible matiz de estético y de distracción. El conflicto armado, siguiendo a este autor, rompe con la monotonía de una sociedad demasiado bien organizada. La frase “Francia se aburre” atribuida a Thiers²⁸⁹, y que simbolizó la oposición al pacifismo del rey Luís Felipe, se traduce en el desencanto de una generación, principalmente burguesa, que en época de paz se hallaba ante sórdidos

²⁸⁶ *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935.

²⁸⁷ SONTAG, S. *Bajo el signo...*, Op. cit., Pág. 86.

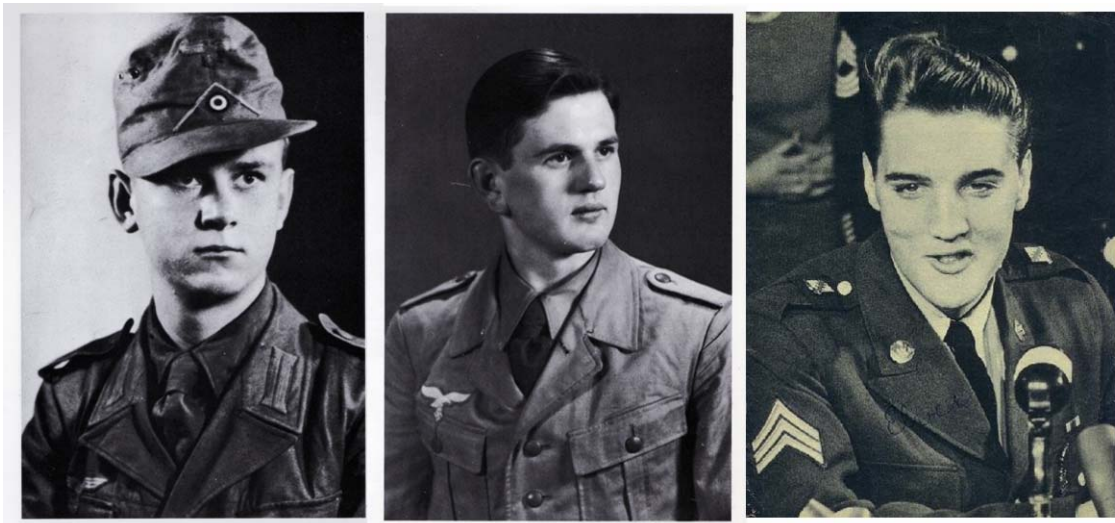
²⁸⁸ BOTHOUL, G. Ibidem.

²⁸⁹ Thiers. Louis Adolphe Thiers (Marsella, 15 de abril de 1797 - Saint-Germain-en-Laye, 3 de septiembre de 1877). Historiador y político francés. Fue repetidas veces primer ministro bajo el reinado de Luis-Felipe de Francia. Después de la caída del Segundo Imperio, nuevamente se convirtió en jefe del estado francés, ordenando la supresión de la Comuna de París en 1871. Desde 1871 hasta 1873 gobernó bajo el título de presidente provisional.

problemas de profesión, y que tenía grandes dificultades para encontrar ocupaciones que no hiriesen su amor propio. Autores como el citado Thiers o Mignet²⁹⁰ habían exaltado a esa juventud publicando el detallado relato de las guerras napoleónicas. De alguna forma, se sugiere que la guerra soluciona o aplaza problemas domésticos, refuerza la cohesión social y mantiene a los integrantes de los ejércitos en una especie de “vacaciones pagadas”, en pensión completa. Por estas razones, los ciudadanos para tener una verdadera distracción, para romper el círculo de la monotonía psicológica, sólo tendrán la esperanza de una guerra. En tales casos la guerra es el único medio para tener contactos internacionales, turismo exterior y cosmopolitismo. La guerra -dijo Junger- es la más solemne forma de contacto entre los pueblos²⁹¹.

Las imágenes de soldados extranjeros, de los vencedores y de los vencidos, los exóticos prisioneros o los uniformes fantasiosos, siempre han cautivado la imaginación popular. Los civiles se han adueñado de las modas militares y éstas a su vez se han inspirado en los atuendos tradicionales. Numerosas fiestas populares tienen su origen en la incorporación a filas o en el regreso al hogar de los veteranos, que incorporan a su vestimenta, orgullosos, los recuerdos de la campaña.

Hasta hace no mucho tiempo, la primera fotografía que se hacían los quintos era vistiendo el uniforme militar y así los mozos, pasaban a ser hombres mediante esta ceremonia; la de vestir el uniforme.



3

Si bien de forma diferente en esta imagen, el uniforme constituye una especie de puesta de largo, convierte a los muchachos en hombres, o en el caso del “rey del rock” confiere un especial carisma a quien lo porta y con él sirve a su país. Los jóvenes aman el rock y el rock *es* América.

²⁹⁰ Mignet, François Auguste Alexis Mignet (8 Mayo 1796 - 24 Marzo 1884) Historiador francés.

²⁹¹ Ernst Jünger, escritor, filósofo, novelista e historiador alemán nacido en Heidelberg en 1895 y fallecido en Wilflingen en 1998. Se opuso al nazismo y propugnó valores como el respeto a la naturaleza.

También se ha hablado de la guerra y de las campañas militares como el único medio que, en siglos pasados, tenían los hombres para conocer el mundo, para entrar en contacto con otras culturas, para viajar. Así pues, junto con los marinos y navegantes o los comerciantes, los soldados poseían un conocimiento del mundo que no estaba al alcance del resto de la población. A través de la guerra se ha difundido la cultura, han florecido unas civilizaciones y han desaparecido otras, y el mundo se ha hecho más pequeño.

Las guerras del Emperador me llevaron a Túnez, más hoy mi hacienda me devuelve a Sevilla...

Don Juan Tenorio, José de Zorrilla, Acto I

Las castas guerreras suponen un origen diferenciador, aristocrático, el de la especialización; es decir la capacidad de una comunidad para mantener un grupo de profesionales, de manera estable, que dominen técnicas de ataque y defensa, así como utensilios especialmente diseñados para protegerse (escudos, armaduras) o para hacer daño (armas)²⁹².

Desde entonces, el guerrero ha buscado para si toda clase de adornos que reflejaran su diferencia, convirtiendo a los soldados en personajes de aspecto llamativo.



4

Armatura “grotesca”, regalo de Maximiliano I a Enrique VIII, (*Royal Armouries*, Londres) y fotografía coloreada del fokker triplano del Barón Rojo; aspecto llamativo de los combatientes.

La imagen del militar, del guerrero, ha buscado ser evocadora, incluso durante siglos el combatiente ha huido del concepto del uniforme en aras de mantener la originalidad de su atuendo, de un atuendo diferenciador y seductor.

²⁹² Según Miguel Alonso Baquer en el prólogo al catálogo de la Exposición *La Guerra en la Antigüedad*. Ministerio de Defensa, Subdirección General de Acción Cultural y Patrimonio Histórico 1997, Pág. 19.

Veamos por ejemplo, el argumento de la ópera de W. A. Mozart, (1755-1791) *Così fan tutte*²⁹³, (1790) (o *La escuela de los amantes*) que refleja el encanto que los exóticos extranjeros (húsares, magiares, albaneses) ejercían sobre la imaginación del mundo civilizado. En la ópera creada por Mozart, Ferrando y Guglielmo son dos oficiales que recurren a la estratagema de disfrazarse de albaneses²⁹⁴ para tentar a sus prometidas. Simulan marchar a la guerra y disfrazándose con bigotes y prendas orientales, y mediante engaños logran engatusar a sus amadas. Finalmente se descubre la realidad y el error de sus prometidas es perdonado, pues *así hacen todas* (*Così fan tutte*), y el grupo entero alaba la habilidad para aceptar todos los momentos de la vida, tanto los buenos como los malos, con la moraleja feliz del que todo lo toma por el lado bueno. En cualquier caso el uniforme es mostrado aquí en el eterno tópico de la seducción.



Los atuendos orientales fascinan a las enamoradizas mujeres en *Così fan tutte*. Igualmente el atuendo de mamelucos, zuavos o cosacos marcaron los extremos de las modas militares en el s. XIX.

5

Para comprender este gusto europeo debemos anticiparnos al s. XVIII. En éste, la guerra entra en un periodo de estancamiento, de desgaste. Para intentar superar esta inmovilidad en el modo de hacer la guerra los estados recurren al alistamiento en sus filas de pueblos tradicionalmente guerreros, con la esperanza de que agudizasen el sentido bélico de los combatientes.

De este modo, comenzaron a existir variantes uniformológicas en los ejércitos europeos que provenían de los tradicionales atuendos de los pueblos reclutados. Esta pauta se prolongaría hasta el s. XIX, en el que los jóvenes oficiales europeos o americanos tuvieron la oportunidad de mandar unidades de mamelucos o zuavos, en el primer y segundo imperio francés o en la guerra civil americana, *Shijs* del Punjab en las colonias británicas de la India o unidades como la caballería polaca o alemana de Napoleón I.

Estas unidades, por lo general las más exóticas, eran poco numerosas y contribuían escasamente en la evolución de la batalla, si bien, constituían un

²⁹³ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte*, 1790.

²⁹⁴ Se refiere a “Albaneses” de forma un tanto ambigua para referirse a las unidades de caballería ligera húngaras, a los tiradores de primera de las montañas y bosques de centroeuroa y a los refugiados cristianos de los Balcanes sometidos a dominio otomano. John Keegan, *Historia de la guerra*.

espectáculo que daba moral a las tropas. En otros casos eran debidas a alianzas internacionales y formaban partes importantes de los ejércitos.

En el periodo napoleónico, las unidades de cazadores a caballo de la guardia Imperial²⁹⁵, húsares ataviados a la húngara, eran considerados la élite del ejército. Se esperaba de ellos bravura y un comportamiento peculiar, fanfarrón, pendenciero y mujeriego. Escoltaban al emperador y habitualmente sólo entraban en acción para perseguir al enemigo en retirada, es decir cuando la batalla estaba ganada. Esta costumbre provocó el enardecimiento de las tropas francesas cuando, próximo el momento de la derrota en Waterloo (1815), volvieron al combate al ver cargar a sus compañeros de armas. En este caso el emperador quemaba sus últimas naves y la acción de los húsares fue inútil.²⁹⁶

Respecto a los mamelucos, tártaros lituanos o zuavos, marcaron la moda de la época más que el campo de batalla y el gusto romántico por el exotismo llevó a la creación de unidades ataviadas con uniformes de inspiración oriental como los *Louisiana Tigers*²⁹⁷ por pura extravagancia del gusto romántico que importaba estos uniformes de los imperios europeos que asesoraban militarmente a los bandos enfrentados.

Los Louisiana Tigers se formaron en Nueva Orleans, con instructores franceses y gozaron de fama de ser unidades muy combativas, destacando en la lucha cuerpo a cuerpo. El colorido en el campo de batalla distinguía a las unidades de élite.



6

Las revueltas árabes contra el Imperio Turco en los primeros años del s.XX, fascinaron igualmente la imaginación occidental. Jóvenes como T. E. Lawrence ya habían viajado como estudiosos por el oriente antes de pasar a la historia como Lawrence de Arabia y, en la épica producción cinematográfica, es la

²⁹⁵ *Chasseurs á Cheval de la Garde Imperiale.*

²⁹⁶ Theodore Gericault en su obra *Oficial de húsares ordenando una carga*, 1812, recoge un momento similar en esta pintura perteneciente al museo del Louvre, París.

²⁹⁷ Los *Louisiana Tigers* fueron unidades de combatientes ataviados al estilo de los zuavos que combatieron en el bando unionista en la guerra civil americana.

fascinación por el exotismo árabe la que mueve al joven teniente a acaudillar a las tribus del príncipe Faysal.

Este gusto por los atavíos extranjeros coloreó los ejércitos que hicieron suyos los uniformes de húsares, zuavos, lanceros, dragones etc., que además representaban a diferentes estratos o clases sociales, multiplicándose las unidades que tomaban su nombre de sus jefes honorarios, el emperador o la emperatriz, la reina, la región de la que provenían o de conceptos como la muerte, (cuyos iconos siempre han sido un referente en la moda)

Así podemos nombrar unidades como los Dragones de la Emperatriz (en este caso, Josefina), o *de la reina*, los Húsares de Pavía o los alemanes Húsares de la Muerte.



Los Húsares de la Muerte alemanes se tocaban con un colback rematado por una gran cabeza de muerte o totenkopft.

7

La moda actual viene marcada por los referentes sociales, “famosos”, estrellas del panorama musical, modelos, actores y por las directrices que marcan las grandes firmas de moda. Las inspiraciones son variadas y responden a un ligero maquillaje cultural, que trae reminiscencias románticas, de la novela gótica decimonónica, de las guerras napoleónicas, las guerras mundiales o el futurismo, por citar algunos. En realidad, las fuentes son inagotables y en algunos casos atienden a una profunda razón social o folklórica o son traídas por azares o giros caprichosos de la historia, en los cuales casi todos los acontecimientos tienen su réplica en el tiempo y nada se produce de forma gratuita.

Encontrar las fuentes, los estímulos de esta inspiración, a veces oculta, forma parte de los objetivos de este estudio. La estética de la guerra, de lo militar ha inspirado a dictadores, a gobernantes y a revolucionarios pero también está presente en el diseño cotidiano, en la provocación y en la respuesta, en lo odiado y en lo que nos es agradable, en lo censurado y en lo que es oportuno.

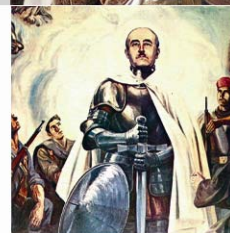
Pertenece a nuestra cultura y los creadores hacen referencia a ello porque es un lenguaje que conocemos.

Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleón*, 1806, Musée du Louvre, París.



Salvando las distancias de la talla y el lugar que ambos personajes han ocupado en la historia, podemos comparar la Guardia Mora de la que se hizo rodear Franco con la Guardia de Mamelucos que acompañaban al Emperador.

Arturo Reque Meruvia, *Alegoría de Franco y la Cruzada*, 1948, Archivo Histórico Militar, Madrid.



Francisco de Goya, *La carga de los mamelucos*, 1814, Museo del Prado, Madrid.



En ambos casos se buscaba la imagen exótica, evocadora de campañas y tierras lejanas para rodear de misterio al personaje y parece presumible que el dictador español, deseaba ser asimilado a un moderno Napoleón. Imagen de la Guardia Mora.

8

5.3. Militar y rock. Es difícil saber si la moda se produce espontáneamente en la calle, tal vez inspirada por algunos creadores o iconos, o si responde a una estrategia a gran escala de consumo en la que todo está previsto. El flujo de la moda y el consumo es cada vez más rápido y las personalidades que crean tendencia, bien por ellos mismos o bien dentro de un marketing calculado sirven de referencia a las industrias que se sirven de esta imagen para su comercio. Una vez extendida y aceptada esta moda, queda sin efecto para dejar paso a la siguiente. La moda muere de éxito y la tendencia deja de serlo al convertirse en moda, de manera que la continuidad del proceso de creación o re-creación y consumo está asegurada por la propia gragariedad del ser humano.

Para este proceso, la creación es escasa y el plagio y el revival de antiguas modas alimenta la creación de los nuevos clichés utilizando antiguos lenguajes, y en muchos casos vaciándolos de su contenido y dándoles uno nuevo o simplemente justificar la moda por la moda, la estética por la estética.



9

La polifacética Madonna, en dos imágenes como militar, Marilyn Manson con una gorra de tropas de montaña alemanas y la cantante Avril Lavigne tocada con una gorra de camuflaje.

Por ejemplo, desde los años 60, y también de forma muy especial en los 70, como reacción a la guerra de Vietnam y a otros conflictos, muchos artistas comenzaron a incluir en su vestuario prendas militares provenientes de los mercadillos “de pulgas” ingleses, principalmente, y con las que daban un aire rebelde y chocante a su aspecto. Sin embargo no sólo el movimiento hippy reivindicó un atuendo desenfadado basado en el uso contestatario de prendas de faena militares; también los grupos de extrema derecha se han caracterizado por el uso de prendas pertenecientes al uniforme militar.

Pero es el rock, o la música moderna, con la necesidad de ocupar un espacio, principalmente entre los jóvenes, como contracultura o forma de rebeldía el que ha dado posiblemente un mayor impulso a la recreación de nuevas tendencias, que en muchos casos han bebido de la estética militar. Veremos algunos de estos:

Jimmy Hendryx (1942-1970) popularizó su imagen con una recargada chaquetilla o dolman al estilo de los húsares y proveniente de los *Royal Horse Artillery* británicos, y ha sido imitado por otros artistas.

El uso que Hendryx y otros hacen de estas prendas es innovador, creando con ellas un metalenguaje nuevo y “secreto”, cuyos seguidores aprenden y emulan. En su caso no se trata de una imagen necesariamente provocadora, como algunos grupos que usan cierta parafernalia militar, sino de creación de una figura carismática, excéntrica e incluso lujosa dada la riqueza de las prendas que exhibe. El uso del dólman no es en ningún modo casual pues se trata de una prenda de innegable belleza. Originariamente atribuida a la caballería ligera húngara, los húsares de todo el mundo se caracterizaron por el uso de versiones más o menos sofisticadas de la chaquetilla abigarrada de pasamanería y botones y que se exhibía colgada de uno de los hombros mediante un cordón y raras veces puesta aumentando el aspecto exótico de la misma. El uniforme de húsar es en este caso un paradigma de lo militar, de lo barroco y rodea de un glamour innegable a los que hacen uso de ella.



10

1. Jimmy Hendrix 2. Avril Lavigne, cantante de origen australiano. 3. Adam Ant, líder del grupo musical de los años 80 del pasado siglo, Adams & the Ants. 4. El origen: dolmán de los *horse artillery* británicos. El atuendo es el mismo sin embargo la imagen es muy diferente; provocación o simplemente tendencia contra tradición.

Los años sesenta y setenta vieron multiplicarse el uso de uniformes militares, prolijos en mercados de pulgas y que encontraban un ambiente propicio en la moda desenfadada y contestataria de la época. El uso de indiscriminado de símbolos de toda clase marcó las tendencias de la época y se ha mantenido hasta la época en la que las raíces o los orígenes de las modas se han perdido en el recuerdo, pero se sigue echando mano de iconos semejantes. Otro caso de apropiación del uniforme: la famosa portada del disco de los Beatles *Sargent Pepper* mostraba a éstos luciendo unos uniformes de aspecto casi circense, con vistosos colores y entorchados.

No eran uniformes militares, pero estaban inspirados en los del *Salvation Army* (Ejército de salvación). Fueron especialmente confeccionados para la ocasión por Manuel Cuevas, sastre de Nashville, y reflejan un gusto hippy y contestatario, casi humorístico propio del momento y del carácter de los Beatles.



11

Carátula del disco de los Beatles Sgt. Peppers.

De igual modo, John Lennon, destacado defensor del pacifismo, utilizaba con frecuencia, ropa militar, como señal de rebeldía o provocación.

La estética pop y la influencia del movimiento hippy inspiraron también otros “uniformes”. Algunos de estos, como los “uniformes napoleónicos” de fantasía utilizados por el grupo sueco ABBA, en la interpretación del tema *Waterloo*, ganador de un certamen del festival musical de Eurovisión, son asimilables, desde un punto de vista desenfadado, a la idea del uniforme, si bien su peculiaridad, su exotismo y color favorecieron que el grupo se alzara con el triunfo en dicho festival.

El parecido con el uniforme se reduce a simples declaraciones de intenciones o detalles como adornos, entorchados, pantalones bombachos o botas altas. Es la visión del mismo llevada al extremo de la moda y del espectáculo de la música disco de los años 70.

ABBA, ganadores del certamen de Eurovisión de 1974 con el tema *Waterloo*, saludan con fantasiosos uniformes y acompañados por un actor caracterizado como un “Napoleón de discoteca”.



12

Jethro Tull es otra formación de rock clásica que ha utilizado en algún momento la estética militar en sus actuaciones. Concretamente, en uno de sus grandes temas *Too old to rock & roll, too young to die*, los componentes de la banda se visten con uniformes de la Segunda Guerra Mundial en una divertida parodia, en la que aparecen algunos elementos asociados a lo militar como monóculos y una continua alusión al sexo, clásica en el rock y asociada al erotismo del uniforme.

También la banda de heavy rock Iron Maiden, ha creado una extensa iconografía en torno a cadavéricos soldados, especialmente ingleses que emergen de una infernal batalla napoleónica, descarnados, y empuñando las armas o la bandera, y que pueblan multitud de carátulas de discos y camisetas.



13

The Trooper, es un personaje clásico, una mascota de la banda Iron Maiden. Jethro Tull, muy teatrales, escenifican cuidadosamente sus actuaciones con un amplio vestuario en el que no faltan uniformes militares como en el videoclip *Too old to rock'n roll*. Elton John se enamora en *Nikita* de una oficial de policía de la RDA en un videoclip en el que el desfile y los uniformes forman parte de una coreografía al servicio de la música pop.

Otros artistas han acudido a la estética militar, por su gusto particular o bien como herramienta de un alegato pacifista.

Jethro Tull, Elton John en su tema *Nikita*, o Culture Club, en *The War Song*, llenaron los video clips de los años 80 de uniformes militares. El pop más reciente está lleno de ejemplos en grupos, bandas o solistas que han incluido la estética militar en sus actuaciones a través del uso de uniformes o prendas de aspecto militar, como puede ser el caso de Annie Lennox y Dave Stewart, (Eurythmics), Kylie Minogue, Madonna, o el grupo Public Enemy.

En ellos, el origen y la intención es muy diverso; desde la idea de la provocación buscando una forma de marginalidad o de contracultura, como en el caso del grupo Hip Hop Public Enemy que abanderan la causa de luchadores o combatientes urbanos, hasta la interpretación que de estos motivos hacen iconos del mundo pop como Kylie Minogue o Madonna, creadoras de tendencia en la moda.

De esta manera, los que han sido símbolos de poder (o de opresión) pasan a pertenecer a una amable cultura pop, pero la llave de esta trascendencia no deja de ser el gusto por lo militar, por lo épico y en ocasiones por una cierta forma de sadismo. Una prenda cualquiera puede reaparecer años después de olvidada de la mano de un publicista adornando la sonrisa de una modelo, pero su primer uso ha podido ser el de uniformar a un militar o a un policía en un momento cuyo recuerdo está en las antípodas del nuevo sentido que la prenda adquiere.



Chaqueta militar estadounidense y foto promocional del grupo Public Enemy, llevando el uniforme de combate en entornos urbanos del ejercito norteamericano.



Diseño de Dolce & Gabbana inspirado en el uniforme de los Home Guards Británicos, para la cantante Kylie Minogue. Fotografías de la exposición Kylie, celebrada en el V&A Museum de Londres en 2007. Kylie Fever Tour, 2002



Chaqueta Inglesa de camuflaje modelo DPM e imagen de Euritmicks luciendo trajes diseñados por Richard James con dicho tejido. París 1999.



14

Encontramos un ejemplo más comparando las dos siguientes imágenes: las gafas protectoras del ejército francés estaban en el uniforme reglamentario de los cuerpos antidisturbios de la gendarmería parisina en el 68 del pasado siglo, resultando muy característica la imagen del gendarme ataviado con ellas durante la revuelta civil del mayo francés.

En las imágenes junto al recuerdo de los días de lucha, una bella joven, una cantante de moda, se adorna con ellas, ajena por completo a la procedencia de su atavío.

No proponemos en este caso ningún tipo de subliminidat. No creemos que la haya, simplemente mostramos cómo los símbolos cambian de significado (o lo pierden, simplemente) y de que modo una prenda militar pasa a ser la diadema de una estrella para jovencitas.



La cantante Beatriz Luengo, en la portada de su último disco *Carroussel*. Las gafas, eran las suministradas al ejército francés y la gendarmería en los años sesenta

Fotografía de los disturbios de mayo del 68 en París. En la foto, gendarmes ataviados con casco y gafas protectoras.



15

Pero el aspecto alemán de la SGM, el uniforme nazi, es tal vez el más llamativo, por sus connotaciones y significados y el que más usos conoce en el mundo del rock.

La parafernalia nazi es una constante en las bandas de heavy rock, que utilizan especialmente los atuendos y los símbolos como las calaveras o la caligrafía gótica.

En este sentido, el grupo de rock KISS, formado en Nueva York en 1973, se retrata y utiliza en sus actuaciones gorras de plato negras de las SS. Además, en el rótulo de la palabra que les da nombre, utilizan caracteres rúnicos para las dos últimas eses, imitando las populares runas de las *Waffen SS*. Resulta curioso descubrir como, según sus integrantes, (alguno de ellos de origen judío) realizaron este diseño “por casualidad”, trazando letras con ayuda de una regla.

Esta afirmación es, a nuestro modo de ver, poco verosímil, siendo el diseño deliberado y no casual y esconde algún tipo de guiño o forma de provocación. Esta banda, usa estos símbolos por su contenido “infernald”²⁹⁸, para conferir un aspecto siniestro y provocador a su imagen, algo relativamente habitual en el *Heavy Rock*.

Lo que en principio pudo ser un elemento militar o político pierde parte de su significado, pasa a ser usado como signo de rebeldía o de provocación y, en otros casos como mera forma de consumo, más relacionado con el marketing de “consumo inmediato”. No obstante, si de provocar se trata, la provocación funciona; el símbolo de KISS está prohibido en algunos países por contener las runas que identificaban a las SS (*Schutze Staffeln*, escuadras de protección) de Hitler. También la banda australiana AC/DC ha utilizado escritura gótica, con una runa representando un rayo para su logotipo. AC/DC no significa otra cosa que las iniciales de “corriente alterna/corriente continua”,

²⁹⁸ Lo cual no es casual, pues en la moderna iconografía en la que las figuras del Infierno o del Demonio han perdido su representatividad, el nazismo o Hitler, por encima de cualquier otro tirano o criminal, se han convertido en la representación del mal por excelencia.

siendo éste un buen ejemplo de cómo un símbolo o grafía se puede ver desposeída de su significado para alcanzar otro en virtud de un lenguaje popular. En cierto modo, no es que el paado nazi se haya vuelto aceptable. Es simplemente que al girar la rueda de la cultura, con el paso del tiempo, sencillamente ya no importa.

Las Vulpes fueron un grupo femenino punk de “la movida madrileña”, eminentemente provocador, con temas como *me gusta ser una zorra*. El afán de provocar les lleva a imitar el logo de un grupo clásico, los KISS.



La mítica banda de heavy rock, AC/DC emplea la escritura gótica u un rayo en forma de runa. Lo germánico, el mundo gótico y lo siniestro en ocasiones conviven con la estética del rock.



Logotipo de KISS, utilizando la doble runa de las SS, una forma de provocación que funciona. Este símbolo está censurado en Israel y en Alemania.



La provocación, en este caso, en un sentido muy diferente; LITTLE EICHMANNNS sí son nazis. Dos jóvenes alemanas sonrien mostrando en sus camisetas una amable visión de Hitler.



16

No son los únicos. El rock ha convertido en moda el uso un tanto indiscriminado de prendas pertenecientes al uniforme nazi, lo cual es criticado por sus seguidores en algunos casos y aceptado por otros que gustan de una cierta estética de la contradicción, la maldad o lo siniestro. Debatir esto, es decir, si se considera apropiado que una banda de rock, que no milita con el pensamiento nazi, exhiba sus símbolos, nos daría libertad para plantear otros supuestos.

Supongamos, por ejemplo, que censuramos el arte de Grecia, ya que sometían a la esclavitud a otros pueblos, o el de Roma, pues sabemos que persiguieron y causaron exterminio a los primeros cristianos. Supongamos también que mostramos nuestro rechazo hacia el arte románico y el gótico, ya que es conocido que en esta época de la historia no eran tenidos en cuenta los derechos humanos y se vivía en un ambiente de superstición y radicalismo religioso. Estos supuestos, malintencionados, podrían no tener fin.

Si analizamos el arte y la historia de la humanidad bajo la perspectiva de hoy, veremos que la violencia y la injusticia han estado presentes siempre, pero que la visión cultural es capaz de desligar sus iconos de sus significados, por lo que podemos contemplar y disfrutar manifestaciones del arte griego, romano o medieval sin sentirnos agredidos por el conocimiento de la historia.



17

El campo de concentración de Auschwitz y el Coliseo de Roma. Ambos edificios fueron escenarios de matanzas crueles, por diversión o por motivos políticos, sin embargo ocupan un lugar muy diferente en la historia. Pensemos también en las imágenes de estadios de fútbol repletos de prisioneros políticos de dictaduras como la chilena o argentina y veremos que las distancias con la imagen del Coliseo de Roma son relativas.

También el rock ha utilizado profusamente imágenes relacionadas con la violencia, la guerra y el nazismo en particular, pero pese a esta leyenda negra y a estos atuendos, en ocasiones algo ridículos, las bandas de rock, por lo general, han trasmitido en sus canciones mensajes relacionados, no con la guerra, sino con el amor y la paz.

Sin embargo, la carga emotiva y política que la historia del s. XX aun tiene, supone un gran peso y observaciones elementales, que tendrían cabida en determinados ambientes, no la tienen “a pie de calle”. Lo que se piensa en privado, o carece de cualquier connotación, no se puede enunciar públicamente: disfrutamos de una estética, participamos de ella, a través de la moda, la televisión, el cine, el arte, pero no podemos decir que lo hacemos.

¿No es una forma de censura?

Harry the Nazi, publica un periódico británico, escandalizado por el atuendo del heredero en una fiesta de disfraces. Sin embargo, se trata de una fiesta de disfraces, un entorno totalmente descontextualizador, en el que los disfraces no tienen por qué ser otra cosa que disfraces. A raíz de estas fotografías se realizó una encuesta en el Reino Unido según la cual el disfraz de nazi era de los más habituales en las fiestas y todas las casas de alquiler disponían de ellos.



18

Como ejemplo de ello, encontramos en la prensa diaria²⁹⁹ la siguiente noticia: “M&S (*Marks & Spencer*) prescinde de *Bryan Ferry* en su campaña publicitaria”.

Según la agencia EFE, Londres, Bryan Ferry, ex líder de la banda británica Roxy Music, ha dejado de ser la imagen de la colección masculina de ropa de los citados grandes almacenes, según publicó el diario *The independent on Sunday*, haciéndose eco de una entrevista publicada “el pasado abril” por el diario alemán *Welt am Sonntag*.

En dicha entrevista, el músico de 61 años, elogió la estética del régimen de Hitler, afirmando que a través de la arquitectura de Albert Speer, las Películas de Leni Riefenstahl, los desfiles masivos y las banderas, los nazis sabían como impresionar y presentarse a sí mismos.

Estos comentarios causaron malestar en la comunidad judía británica y varios diputados presentaron una moción parlamentaria para animar a los consumidores a boicotear a M&S y a no comprar los discos del cantante. Ferry se disculpó “sin reservas”, al afirmar que sus declaraciones “sólo fueron hechas desde una perspectiva de la historia del arte”.

No obstante, es posible que Ferry sea un admirador de la estética Nazi, como se deduce al comparar la portada de uno de sus discos (muy en la línea de la moda de los 80 del pasado siglo) con imágenes de Leni Riefenstahl para las Olimpiadas de Berlín o con el sentido de belleza que los nazis hicieron suyo en su propaganda y que por lo demás es universal.

Conocida la fama de *Bon Vivant* de Ferry, no es de extrañar su gusto por la belleza y por la estética, que por lo demás está presente en las carátulas de sus discos en las que es habitual ver atractivas mujeres.

La imagen sin contenido, forma sin mensaje, tal vez sea esa la idea y en estos casos en particular, los músicos, como los artistas, no puedan sustraerse ante la belleza, ante unas pautas fijas de acción que condicionan por regla general al espectador y que crean un lenguaje, como declaró Ferry “realmente bonito”.

²⁹⁹ Publicado en el diario El País, a 14 de Mayo de 2007.



19

Carátula de un disco de Roxy Music, al estilo de las olimpiadas de Berlín; imagen de la revista Signal en el que se publicita el estereotipo de belleza aria y cartel de propaganda Nazi, en el que la ilustración, recuerda mucho al estilo pictórico y el gusto de la época en autores como Tamara de Lempicka, y asocia implícitamente el concepto de belleza racial con la ideología.

Encontramos otros ejemplos que van mucho más allá de una declaración de gustos; la apropiación de las formas, de unas formas cargadas de connotaciones (terribles en muchos casos) y que son utilizadas fuera de su contexto, sin duda con la intención de provocar, pero no de adherirse a una ideología, aunque sí a una estética.

La imagen siguiente corrobora esta afirmación: el guitarrista de Led Zeppelin, una de las bandas de rock más importantes de los setenta, actúa en un concierto ante miles de espectadores luciendo elementos de un uniforme nazi, si bien la carismática formación era radicalmente opuesta a este pensamiento. Es de suponer que entonces Jimmy Page viste de esta manera, o bien por pura estética -porque le gusta- (la estética por la estética en sí) pese a correr el riesgo de disgustar a sus seguidores o bien porque desea manifestar algún tipo de postura con su indumentaria. Esta podría ser de burla, si bien no nos lo parece; o de conversión de los símbolos de la maldad a un nuevo significado, o podría estar vacía de todo contenido, ser simplemente una elección estética, que busca favorecer una mirada desde la marginalidad, desde lo incomprensible, desde el misterio de lo contradictorio, el *glamour* de los *bad guys* o chicos malos.

Sea cual sea la razón que lleva a un cantante de rock (y no un cantante de rock cualquiera) a ponerse el uniforme de un oficial nazi, podemos encontrar en todo esto una reminiscencia del gusto romántico por lo épico, encarnado en este caso en el uniforme de un ejército siniestro, representante de lo fatal y de la muerte y además adornado por el aura de la derrota. La pintura romántica del s. XIX, como hemos podido ver en las obras de Géricault, de Grosz, de David o incluso de Goya, han creado un ambiente infernal en cuyo centro emerge la figura del militar o del rey uniformado; sereno, al borde de la muerte, elegante en su uniforme y sobre un caballo en corbeta, consciente con seguridad de la posibilidad de su propia muerte y, sin embargo por encima de

cualquier circunstancia. Tal vez con Goya y desde él, el sentido de lo épico desaparece de la pintura, el terror ilumina los rostros y la bella muerte pasa a ser muerte sin más, pero cabe pensar que este sentido, el de lo épico, se abre camino en la actualidad y en un mundo sin heroísmo, viste con los ropajes de viejos uniformes a los nuevos ídolos que recuperan ese espacio para un público que demanda estas sensaciones. Tal vez la estética de lo épico resida ahora en el cine o en los escenarios cargados de watos, tal vez el narcisismo del rock haya resucitado en este caso el mito erótico del uniforme.

En cualquier caso, la polémica suele favorecer este tipo de actos con una cierta popularidad. Llamar la atención, provocar, es rentable y la ambigüedad, jugando con elementos “peligrosos” crea una imagen atractiva y que funciona comercialmente. Recientemente en un diario alemán, el Ostfriesen Zeitung, ha publicado la imagen del líder de la banda de rock inglesa Motorhead, Lemmy Kilmister, tocado con una gorra de las SS. En su caso, la justicia germana ha pedido penas de prisión contra él, según afirma el diario alemán.



El guitarra de Led Zeppelin, Jimmy Page, luce un atuendo totalmente nazi: se toca con una gorra de oficial de las SS, que acompaña con breeches o pantalones de montar y botas de montar. Sin embargo, Led Zeppelin es una banda de rock que no defiende la ideología nazi, ni mucho menos, luego el uso que hacen de estas prendas es meramente estético, porque, si pretenden transmitir algún mensaje con su utilización fuera de contexto; ¿cual sería?

20



Como éste, otros artistas, utilizan esta estética de un modo abiertamente provocativo, buscando publicitar una imagen ambigua e inquietante de sí mismos. Fue el caso de Sid Vicious³⁰⁰, nombre artístico de John Simon Ritchie.

³⁰⁰ Sid Vicious. John Simon Ritchie (Londres, Inglaterra, 10 de mayo de 1957 - Nueva York, Estados Unidos, 2 de febrero de 1979), mejor conocido como Sid Vicious, fue el bajista del grupo Sex Pistols y una figura icónica del punk. Estuvo involucrado en el nacimiento del punk pero murió de una sobredosis de drogas con tan solo 21 años.

Fue integrante y líder de la banda de punk-rock Sex Pistols, y buscó durante su corta vida, arruinada por las drogas, una imagen violenta y agresiva, acorde con el sentido contracultural del movimiento punk. En este movimiento y sobre todo en sus inicios, las esvásticas eran un elemento habitual en atuendo, si bien no representaban una alusión al nazismo, sino una simple provocación. Inconformismo y ausencia de creencias conformaban el *no future* de la ideología punk.

Tal vez haya que buscar aquí una de las pocas explicaciones razonadas sobre la inclusión de la iconografía nazi en la moda y en el rock: el desencanto o la desilusión como forma de vida, manifestado a través de la adopción de los símbolos de aquello que se ha identificado con la perversión y con las mayores vergüenzas de la historia reciente de la humanidad. En el punk, los símbolos nazis pueden ser entendidos como una llamada de atención.



21

Las lesiones ocasionadas a si mismo, la provocación violenta desde iconos nazis o el consumo de drogas marcaron la estética punk de Sid Vicious.

En cualquier caso, podemos señalar en la estética punk un gusto por determinados elementos que ya se habían encontrado en el lujo y la ostentación de los uniformes militares. Crestas y penachos multicolores han sido elementos diferenciadores del uniforme hasta llegar a extremos de verdadero exhibicionismo en los atuendos del s. XIX. El gusto punk por la riqueza ornamental en cinturones adornados con puntas o remaches o cadenas de distinto tipo, encuentra un eco en los recargados uniformes napoleónicos o victorianos y los estampados imitando pieles de leopardo que popularizó la cantante Blondie estuvieron presentes en capas o sillas de montar de lanceros y húsares.

Creadores como John Galiano han sabido ver esta relación, ofreciendo en colecciones recientes una estética que relaciona y pone en contacto aparentes extremos como la moda imperial de la Vieja Guardia del Emperador y las tendencias punk de los años setenta del pasado siglo.



La piel de animales salvajes, en este caso el leopardo, se ha utilizado para adornar los uniformes militares, como vemos en esta pintura de Gericault, y también es usada por el movimiento punk en tejidos que la imitan y como en el caso de la fotografía de la derecha, en la decoración del cabello.



22

También el artista Marilyn Manson³⁰¹ ha buscado desde su particularísima estética un ambiguo acercamiento a la estética militar y de las armas, en particular nazi, a través de prendas militares, o de un aspecto oscuro (que algunos relacionan con la estética Speeriana), y a lo siniestro. La contradicción y en ocasiones la confusión juegan su papel en la creación de modernos mitos, tras los que en muchas ocasiones no existe más que un cuidado diseño y una política comercial, más próxima al marketing que a los contenidos.



23

Marilyn Manson posa aquí con una gorra alemana de la SGM y un subfusil. Obsérvese que su firma, dos “M” blancas sobre un rombo negro, guarda parecido con las runas de las SS. ¿Provocación gratuita? ¿Desea el artista ser asimilado a una organización criminal? ¿Por qué?

³⁰¹ Marilyn Manson. es la cabeza visible de un grupo de rock estadounidense surgido a finales de los años 80 en el sur de Florida. En un principio, Manson escribía poesías, pero al ver que sus poemas no caían bien, y siguiendo el consejo de uno de los que escuchaban sus poemas, decidió ponerles música y transformarlas en canciones.

El cine se ha hecho eco de estas modas, recurriendo a la estética nazi en numerosas ocasiones en la representación de grupos marginales, bandas o tribus urbanas. La más popular está en el filme de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* ³⁰² (*Orange Clockwork*) en la que los miembros de la banda rival de Alex (con la que sostienen una violenta pelea, por pura diversión) utilizan una completa gama de prendas pertenecientes al uniforme alemán de la SGM. Si bien Kubrick no ahorra recursos para crear una imagen negativa e inquietante de la banda de Alex, sus adversarios, los Billy boys, quizás más aun al margen de la sociedad, se caracterizan por su aspecto de banda nazi.

La apuesta de Kubrick en este caso es puramente estética. Cinco jóvenes apenas pueden, en el forcejeo, con una mujer a la que pretenden violar, convirtiendo esta lucha en un ballet en el que deambulan de un lado al otro del escenario de un teatro.

Los uniformes alemanes les caracterizan como villanos y en este caso la banda de Alex actúa como antagonista permitiendo la liberación de la víctima y entregándose a una pelea diseñada coreográficamente, en la que además se contraponen los uniformes oscuros de camuflaje con los impolutos uniformes blancos, buscando la identificación del espectador con estos.

Esta confrontación ha sido imitada en otras películas cuyo tema son las bandas urbanas, y en las que como en *La naranja mecánica*, por muy al margen de la ley que estén los protagonistas, “siempre quedan los nazis” como refugio último de la maldad, haciendo, como en este caso, buenos a quienes luchan contra ellos.



24

Secuencias de *La naranja mecánica*: El escenario: un teatro abandonado, y en él una violación que no es tal, sino un ballet que desemboca en una pelea que mantiene todos los elementos coreográficos propios de la danza, convirtiendo el drama de la violencia en espectáculo estético en el que los atuendos nazis proporcionan una carga de maldad y de erotismo importante en la estética de Kubrick.

Este es un aspecto que se repite en el imaginario colectivo occidental. El nazismo, y como consecuencia, Hitler, se han convertido debido a la acción de

³⁰² KUBRICK, Stanley, *La Naranja Mecánica*, *Orange Clockwork*. GB, 1972.

sus crímenes, en la encarnación del Mal absoluto. Ningún otro, ni Stalin, Polpot o cualquier otro tirano han conseguido sustituir a aquel en su papel demoníaco en la iconografía actual, de forma inversa a como fue tenido en vida como líder del pueblo alemán. De alguna manera, desaparecido el concepto religioso del infierno y el demonio, Hitler y el nazismo han ocupado su lugar en nuestra cultura, con todas sus consecuencias.

Sin embargo, más allá de cualquier intento de justificación de la persona de Hitler, que resultaría aberrante, no deja de ser cierto que su demonización ha contribuido a apartarlo de cualquier explicación a partir de parámetros humanos convencionales, lo que ha favorecido su mitificación por algunos grupos y ha dificultado notablemente su consideración concreta en cuanto a figura de la historia. Según Rosa Sala, en su *Diccionario Crítico de Mitos y Símbolos del Nazismo*³⁰³, en el imaginario colectivo del Occidente contemporáneo, el dictador nazi se ha convertido por derecho propio en la encarnación del mal por excelencia. El nombre Adolf, antes común en los países de habla germana, hoy prácticamente ha desaparecido y muchas alusiones al dictador alemán son acalladas ante el temor de una forma de censura que buscando condenar, rehúsa explicar. En definitiva, las dotes teatrales de Hitler, una estudiada mirada, un empleo enfático y sincopado de la voz, una gestualidad vehemente, (que retrató magistralmente Chaplin en *El Gran Dictador*, 1940), y otras cualidades personales construyeron una figura que arrastró a su país a la destrucción y que provocó el conflicto más sangriento de la historia. Conocer las causas y el porqué de cómo se generó aquella figura puede arrojar luz sobre situaciones y conflictos de hoy en día, y tal vez sobre los que estén por venir.

La demonización de Hitler ha arrastrado a la culpabilización de Alemania hasta nuestros días, una culpabilización justificada, por años de crímenes y por el silencio de un pueblo, pero también cabría hablar de otro factor, para ser justos: el de la expiación de Alemania. Hasta donde llegamos a conocer, Alemania ha sido el único país que ha pedido perdón por los crímenes cometidos, lo sigue haciendo y arrastra una carga de culpabilidad que la señala irremediabilmente, en la política, en el arte, en el imaginario colectivo.... Sin embargo ha tenido que pasar más de medio siglo para que exista siquiera un atisbo de análisis de la brutalidad de los bombardeos aliados sobre Colonia, Hamburgo o Dresde o de la de Estados Unidos, que lanzó dos bombas atómicas sobre objetivos civiles y cuyos recuerdos aun exhiben orgullosos en museos y conmemoraciones. La maldad alemana fue tal que ha convertido en tabú la maldad de los demás, olvidando las decenas de miles de violaciones cometidas por los soviéticos, u otros crímenes cometidos por los chinos, japoneses...

Como decimos, por tanto es el conocimiento y no la ocultación, la verdad asumida por todos la que puede impedir que los hechos execrables se conviertan en mitos y que la asimetría existente en la consideración de la maldad se transforme en un mejor conocimiento de la naturaleza humana.

³⁰³ SALA ROSA, Rosa. *Diccionario Crítico de Mitos y Símbolos del Nazismo*, Acantilado, Barcelona 2004, Págs. 200-201.

En el caso alemán o para ser más precisos, del nazismo, cabe pensar que una cuidada puesta escena y la elección del momento histórico y los actores adecuados, fueron, por encima de la razón, las claves de su ascenso como ideología y como forma de poder. ¿Sería la estética nazi igualmente fascinadora sin esa aureola de maldad, de prohibición?

Así pues, fuera de parámetros éticos, la estética es tenida por única referencia y ésta constituye un lenguaje cuyos signos permanecen en gran medida vigentes, y son en gran medida, los iconos de la maldad los que la hacen atractiva.

Por ultimo, la industria de la moda, consciente del poder de evocación de lo militar, se aprovecha de esto creando imágenes románticas en unos casos, barrocas en otros o agresivas. La provocación también está presente en la moda, como manera de llamar la atención, o como reivindicación de una estética en los demás. Muchas veces esta búsqueda no es deliberada sino fortuita; la realidad o el cine son los modelos a imitar y la sociedad los adopta y los demanda pues forman parte de la cultura.

El diseño impone unos clichés que son consumidos sin resistencia por una sociedad deseosa de adquirir las nuevas propuestas y de seguir las tendencias, y a su vez, estas tendencias han sido asimiladas y reinventadas por creadores y diseñadores que han bebido de las fuentes que aquí señalamos, que conocen los lenguajes ocultos de la historia y del arte pues han sido formados en el conocimiento de los mismos. El pasado se reinventa y los patrones que sirvieron entonces, se reinterpretan ahora, ya sean casacas rojas, botas de montar o uniformes negros. Los metalenguajes permanecen y están listos para ser usados como nuevos, temporada tras temporada, disco tras disco, película tras película.



25

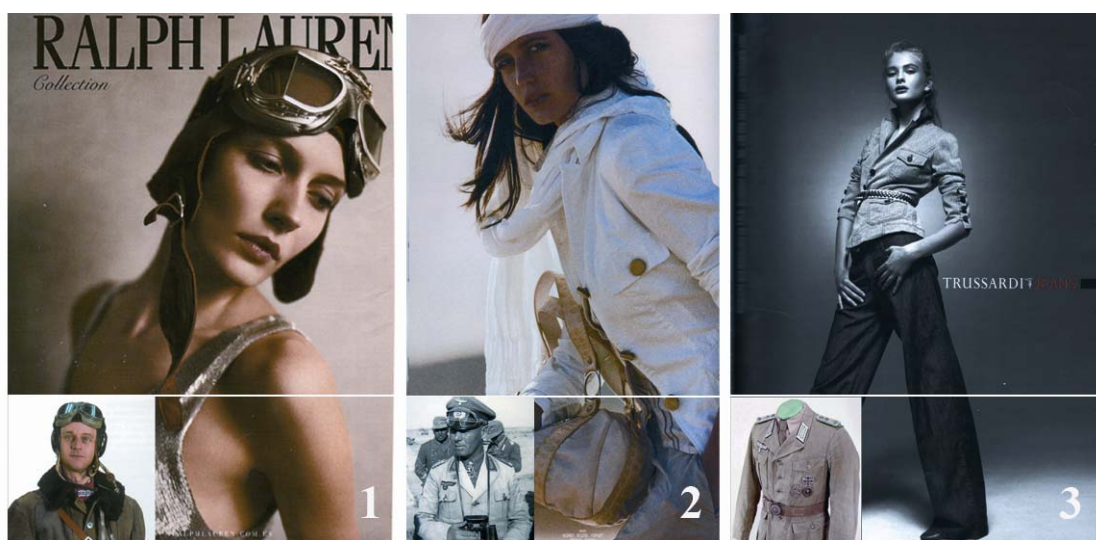
Una publicación ofrece un reportaje sobre las mujeres en las guerrillas. Fotograma de *El puente sobre el Río Kway*³⁰⁴, en el que Alec Guinness mantiene su dignidad de soldado. Junto a esta imagen, una prenda ya clásica, la chaqueta “safari” de Ives Saint Laurent y finalmente Bogart en *Casablanca*³⁰⁵ haciendo universal la gabardina que Burberry diseñó para el ejército británico en la PGM.

³⁰⁴ LEAN, David. *El Puente sobre el Río Kway*. *The bridge of Kway river*, Columbia Pictures, GB, USA, 1957.

³⁰⁵ CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.

Las firmas mas exclusivas buscan una imagen delicada, inspirada en modelos clásicos del pasado, en valores seguros, y explotan imágenes románticas de aviadores, militares o aventureros.

Las colecciones de Armani, Ralph Lauren, Ives Saint Laurent y otras buscan imágenes clásicas, valores seguros y cortes severos, apoyándose con frecuencia en la moda militar. El aspecto épico es trasladado a la moda que permite soñar en lejanos y exóticos ambientes donde atractivos modelos posan como modernos valentinos, vendiendo, por encima de todo una forma de vivir, peligrosa, seductora, épica y en cualquier caso diferente a la que ofrece la vida diaria de un acomodado occidental. Moda y cine inventan una iconografía que no es fiel a la historia sino a sí misma y a los valores que pretende publicitar, una iconografía para el consumo inmediato pero no por ello ausente de raíces. Más bien al contrario la moda se apoya en los lenguajes de la tradición, conocidos por el público y los actualiza diariamente.



Las firmas de alta costura explotan el lado más elegante y romántico del atuendo militar, buscando personajes y prendas de leyenda. 1, Ralph Lauren, en una delicada imagen en la que la modelo luce un gorro de vuelo de un piloto de la PGM (ver imagen inferior, piloto de la Guerra Civil Española). 2, Giorgio Armani propone en su colección de verano de 2005 estrechas saharianas en colores claros evocando el desierto. (Imagen inferior, el Mariscal Rommel). 3, Trussardi mantiene la tradición de la chaqueta militar de bolsillos y talle alto, al estilo años 40. (Imagen inferior, chaqueta militar de 1941)

El tejido de camuflaje, característico de la indumentaria militar es también una referencia en la moda, como podemos ver en el capítulo dedicado al camuflaje y sus aplicaciones³⁰⁶. En la imagen, la modelo Naomi Campbell luce un

³⁰⁶ El camuflaje: pintar en el uniforme, capítulo 2º

atuendo de Versace en un desfile a comienzos de los 90. La función desaparece y la moda justifica la utilización de una imagen, fuera de su contexto. Lo que es un método de la defensa, ahora es una tendencia estética y se usa para embellecer a una mujer.

Varían el corte y los materiales, e indiscutiblemente la función y el sentido que se le da al camuflaje, que pasa a convertirse en un estampado elegante y socialmente bien visto. El camuflaje es tendencia.



27

También Versace suele optar por diseños más barrocos, menos contenidos, como en la reciente colección del invierno de 2006-07, en la que se inspiró en los uniformes napoleónicos.

Tejidos de calidad, terciopelos, pasamanería y filigranas en los entorchados caracterizaban el uniforme de húsares y dragones en el s XIX, ofreciendo esta colección un aspecto lujoso, acorde con la moda imperial.

La evocación decimonónica es en este caso indistintamente inglesa o francesa, algo impensable en el s. XIX, si bien hoy no es más que una referencia estética sin ningún contenido.

Es notable el precedente de Jimmy Hendryx, que incluyó en su vestuario este tipo de prendas o también la imagen romántica de la literatura y el cine de piratas, en la que la adición de adornos y trofeos convertían las casacas de los antiguos corsarios en recargados muestrarios.



28

Desfile de Versace, en París, e imagen de Marlon Brando y Jean Simmons en *Desirée*³⁰⁷.

Una imagen más contemporánea la presta, en su colección para la temporada 2007-2008, el gibraltareño John Galiano, habitual de la estética militar, tal vez por haber nacido en un punto estratégico del Reino Unido y que reúne elementos bélicos como cascos de piloto, cartucheras y mascarar anti-gas junto con prendas de claro diseño militar y adornos relacionados con la estética de las tribus urbanas, como crestas, correas o tatuajes. Adornos que también, en algún momento, han formado parte de la indumentaria militar, como penachos en los cascos de distintas épocas, correaes para transportar el equipo y sujetar sables o pistolas o los tatuajes de los guerreros celtas o de los veteranos de guerra., que grababan en sus brazos dibujos con sentidos mágicos en el caso de los primeros o el escudo de su unidad o el nombre de una mujer en el de los últimos.



29

John Galiano recurre con frecuencia a las creaciones de aspecto militar, como estas, para la temporada 2007-08.

³⁰⁷ KOSTER, Henry. *Desirée*, Metro Goldwing Mayer, USA, 1954.

En otras colecciones, el objeto es la provocación, presumiblemente con el fin de llamar la atención y darse a conocer, como en el caso del diseñador David Delfín, que presentó en la Pasarela Cibeles de Madrid en 2005 una colección, inspirada, entre otros temas, en los uniformes del partido nazi. En otras ediciones de la pasarela madrileña, el diseñador repitió “escándalo” cubriendo la cara de sus modelos con un “burkha”.

Presentación en la Pasarela Cibeles de la colección de David Delfín. Los modelos lucen atuendos inspirados claramente en los uniformes del III Reich, como puede verse en los figurines a continuación.

Obsérvese el brazalete rojo sobre el uniforme gris del primero y los tonos pardos del color del partido nazi en la segunda modelo.



30

Otra posición bien diferente y que hemos abordado desde otra perspectiva es la adoptada por el publicista de Benetton, Oliviero Toscani, en alguna de sus campañas más polémicas y que utiliza el soporte publicitario de la firma italiana para exponer un duro alegato contra la guerra. Cabe preguntarse en este caso si las fotos de Toscani son trabajos publicitarios de estudio o fotografías tomadas de la realidad. La diferencia radica en si se pretende denunciar la guerra o vender moda. También podemos asumir que ambas cosas son compatibles.



31

Imágenes publicitarias de la firma italiana Benetton,

Por ultimo, el *pret-a-porter* más sencillo produce incesantemente “prendas militares”, con variados camuflajes, bolsillos, galones e incluso

“condecoraciones” que mantienen en auge el consumo de prendas de camuflaje o caquis. Esta tendencia, probablemente proviene de la influencia que la Guerra del Vietnam tuvo en la juventud, principalmente de los EEUU. El rechazo a la guerra y los excedentes de prendas militares, cómodas y poco marciales, las hizo ganarse al público, principalmente juvenil, en una época en la que el uniforme se había vuelto relajado y “poco militar”. Cabe llamar la atención sobre este dato, el de la “desuniformidad” del uniforme y por el contrario la “uniformación” de la sociedad civil. Profesiones o roles sociales marcan una forma de vestir; el traje, la americana o la corbata distinguen supuestamente la cualificación del profesional. La sociedad civil se ha uniformado mediante la adopción de clichés y no sólo en lo profesional sino en todas las áreas de la vida. Un color en el vestuario, como el traje gris o negro, un peinado o una forma de maquillaje pueden hablar de un individuo y de su posición en la escala jerárquica como si de un ejército se tratara.

La adopción de una moda universal, del pantalón tejero y el calzado deportivo o del mencionado traje gris y la corbata del *white collar worker* caracteriza a nuestra sociedad mientras que los ejércitos, desde la SGM, han evolucionado hacia un uniforme muy personalizado por el combatiente y normalmente fuera de las arcaicas reglamentaciones militares de los ejércitos europeos.

El cine y la televisión a través de las manifestaciones de descontento por la guerra mostraron a soldados hippys, bien distintos de modelos que no mucho antes habían exhibido a estrellas del rock como Elvis Presley enrolados en el ejército e impecablemente uniformados. En la foto a continuación vemos a Elvis Presley y a John Lennon. Ambos visten el mismo uniforme, del mismo país, incluso con la misma graduación, sin embargo salta a la vista lo diferente que es la actitud de uno y otro y su postura respecto al uniforme. Elvis es, en este caso, el americano modélico y Lennon representa la protesta y la oposición a la guerra.



32

Elvis y Lennon: un uniforme y dos posturas diferentes. Imagen de la serie M.A.S.H., humor y una ácida crítica de la guerra en contraste con el crudo realismo de “La Chaqueta Metálica”

Series televisivas como *M.A.S.H.*³⁰⁸ o películas como *Apocalypse Now*³⁰⁹, *Platoon*³¹⁰ o *La chaqueta metálica*³¹¹ dieron un nuevo impulso al anti-belicismo y en lo estético mostraron una imagen informal del uniforme, cuyo uso se trasladó a la sociedad civil. La adopción de prendas “de faena” como parte del vestuario juvenil occidental se hizo común, dejando de simbolizar rebeldía y haciéndose simplemente “moda”.



33

Estas prendas no pertenecen a colecciones exclusivas, se pueden encontrar en tiendas de barrio o incluso en mercados de segunda mano, y son un elemento constante en la moda desde hace años.

³⁰⁸ *M.A.S.H.* fue originalmente una comedia satírica americana, de 1970, dirigida por Robert Altman y basada en la novela *MASH*: un relato sobre tres médicos en Korea escrito por Richard Hooker. Describe con humor e ironía las ocupaciones de un hospital de campaña durante la Guerra. Sobre esta película se hizo una serie televisiva que alcanzó mucha popularidad y se emitió en España en los años 80. *MASH* significa hospital militar móvil de campaña. (Mobile Army Surgical Hospital)

³⁰⁹ *Apocalypse Now* es una película bélica dirigida por Francis Ford Coppola en 1979. El guión se basaba en la novela *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad, aunque trasladando la acción a la invasión estadounidense de Vietnam. Ganó dos Oscar, a la mejor fotografía y al mejor sonido, y obtuvo seis candidaturas, al mejor director, a la mejor película, al mejor actor de reparto (Robert Duvall), al mejor guión adaptado, a la mejor dirección artística y al mejor montaje. También fue merecedora de la Palma de Oro del Festival de Cannes de ese año.

³¹⁰ *Platoon*. Un joven soldado norteamericano es enviado a la frontera entre Vietnam y Camboya para incorporarse a un pelotón que se encuentra allí destacado. Al poco de llegar, descubre la crueldad que supone esta guerra, y no sólo por los duros enfrentamientos con el enemigo, sino por las relaciones entre los propios compañeros.. STONE, Oliver, USA, 1986.

³¹¹ *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*) es una película de Stanley Kubrick y contiene su visión muy personal del conflicto de Vietnam. La película ha sido aclamada por la crítica y el público, a pesar de su notable dosis de violencia. La cinta está claramente dividida en dos partes: el campo de entrenamiento, donde ridiculiza la cultura militar y una segunda parte, el campo de batalla en la que uno de los protagonistas es un corresponsal militar lo que permite al director ofrecer una visión documental realista y violenta. El título hace referencia al recubrimiento de las municiones, pudiendo señalar que Kubrick es un gran aficionado a las armas. Con referencias a las películas de John Wayne, a la cultura pop norteamericana de los años 60 y hasta al club de Mickey Mouse, Kubrick convirtió a *La chaqueta metálica* en una película de culto. Estrenada solo unos meses después de la también épica de Vietnam, *Pelotón* (*Platoon*) de Oliver Stone, la película se centra más en los personajes y en sus relaciones.

Asociamos los uniformes con los ejércitos y es cierto que estos son los que mayor trascendencia y sentido les prestan. Como decimos, el soldado ha procurado para si adornos y símbolos de prestigio, pero no es menos cierto que la sociedad civil también tiende a uniformarse. En unos casos la extraña relación de afecto y rechazo por lo militar lleva a un, a veces, contradictorio consumo de prendas incluso “políticamente incorrectas” como manifestación contracultural, protesta, extravagancia o vanidad. En otros casos, la moda uniforma la sociedad, igualando a ciudadanos de diferentes lugares del mundo, o bien se especializa atendiendo a las profesiones y creando uniformes extraoficiales para abogados, artistas, profesores, cargos públicos.... La tendencia al uniforme, por tanto, existe., como componente de la moda y de la sociedad.



1 – Imagen, Octavio Augusto Prima Porta, Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos.

2 – Ilustraciones:

-GOYA, Francisco de. *Retrato del embajador Ferdinand Guillemardet* 1798-99, Musée du Louvre, París.

-GOYA, Francisco de. *Manuel Godoy*, 1801, Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid.

3 – Imágenes.

-WILLIAMSON, Gordon. *Afrikakorps*, 1941-43, Osprey Publishing, London, 2004, Págs 27 y 31.

- Imagen, www.foros.3dgames.com

4 – Imágenes:

- EDGE, David & MILES PADOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Pág. 138.

- Fokker triplano, 1918.

5 – Imagen, *Così fan tutte*. Mozart. Lyric Opera Cleveland production of *Così fan tutte* at the Drury Theatre, Cleveland Play House. USA, 2004.

6 – Ilustración, Louisiana Tigers. HANKINSON, Alan. *Primera del Bull Run 1861/La primera victoria del sur*, Ediciones del Prado, Osprey Military Series, Madrid, 1994, Pág. 75.

7 – Imagen, Colback, www.hussards-photos.com

8 – Imágenes:

- INGRES, Jean Auguste Dominique. *Napoleón*, 1808, Musée du Louvre, París.

- MERUVIA REQUE, Arturo. *Alegoría de Franco y la Cruzada*, 1948, Archivo Histórico Militar, Madrid.

- GOYA, Francisco de. *La carga de los mamelucos*, 1814, Museo del Prado, Madrid.

- Guardia Mora. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *La hora de los dictadores*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág 115.

9 – Imágenes:

- MADONNA. *madonna.com home*

- MANSON, Marilyn. *www.marilynmanson.com*

- LAVIGNE, Avril. *www.publispain.com*

10 – Imágenes:

- HENDRYX, Jimmy. *Historia del Rock*. Promotora de Informaciones SA, Madrid, 1986

- LAVIGNE, Avril. *www.publispain.com*

- ANTZ, Adam. *Historia de la Música Rock* ORBIS. SA, Barcelona, 1981

- Royal Horse Artillery. *Los old conteptibles* Ed del Prado/ Osprey
- 11 – Imagen , Sgto Peppers, the Beatles, 1967, carátula, colección particular.
- 12 – Imagen, ABBA, *Waterloo*, secuencia de la actuación en Eurovisión, 1974.
- 13 – Imágenes.
 - The trooper*, Iron Maiden *Historia de la Música Rock* ORBIS. SA, Barcelona, 1981.
 - Jetro Tull, *Too Old To Rock 'n' Roll: Too Young To Die!*, UK, 1976.
 - JOHN, Elton, *Nikita*, “Ice on Fire”, UK, 1985.
- 14 – Imágenes:
 - Chaqueta camuflada, Public Enemy, foto promocional.
 - *Kylie, The Exhibition*. Catálogo, Victoria & Albert Museum, London, 2007, Pág. 83.
 - Chaqueta camuflada, Euritmycks, NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Pág. 168.
- 15 – Imágenes:
 - LUENGO, Beatriz. *Carroussel*, 2008.
 - Fotografía, Mayo 68, Exposición fotográfica , Place de la Sorbonne, Sorbon, Quartier Latin, Université, Paris, 2008.
- 16 – Imágenes.
 - Vulpes, www.geocities.com
 - AC/DC, *Historia de la Música Rock* ORBIS. SA, Barcelona, 1981.
 - KISS, *Historia de la Música Rock* ORBIS. SA, Barcelona, 1981.
 - Little Eichmanns. www.geocities.com
- 17 – Imágenes, Campo de exterminio de Auschwitz y Coliseum de Roma.
- 18 – Imagen, *Harry the nazi*, news.bbc.co.uk
- 19 – Imágenes:
 - Roxy Music, *Flash and Blood*, UK, 1980.
 - Signal*, ed, española, 1º Mayo de 1943, SP nº 9, “París se encuentra a si mismo” copyright by deutscher Verlag Belín, Pág 32.
 - Cartel de propaganda nazi de las Juventudes Hitlerianas, *Bund Deutscher Mädel in der Hitler Jugend*, Alemania 1938.
- 20 – Imágenes:
 - *El Tercer Reich, Las SS*. Time Life Rombo, Madrid, 1995, Pág. 89.
 - Fotograma. Led Zeppelin, *Live 77*, Chicago, 10 de abril de 1977.
- 21 – Imágenes, Sid Vicious. www.rollingstone.com
- 22 – Imágenes:
 - GÉRICHAULT, Theodore, *Oficial de Húsares ordenando una carga*, (detalle) 1812 Musée du Louvre.
 - Fotografía, Berlín 2004.

23 – Imágenes: www.marilynmanson.com

24 - Fotogramas. KUBRICK, Stanley, *La Naranja Mecánica*, Orange Clockwork. Warner Bros GB, 1972.

25 – Imágenes:

- *Glamour*, (Dir. Alicia Parro), “Vivir Hoy”, Ediciones Condé Nast, nº 48, febrero 2006.
- Fotograma, LEAN, David. *El Puente sobre el Río Kway. The bridge of Kway river*, Columbia Pictures, GB, USA, 1957.
- *Moda, una historia desde el s. XVIII al XX/ La colección del instituto de la indumentaria de Kyoto*. Taschen, Alemania 2003, Pág. 562.
- Fotograma, CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.

26 – Imágenes:

- Ralp Lauren, publicidad. Reconstrucción de un piloto de la Legión Condor, *EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, nº 21, Accion Press , Madrid, 2004.
- Giorgio Armani, Catálogo verano 2005. Fotografía del Mariscal Rommel. SCIPION, Jacques. *AFRIKAKORPS. Histoire & Collections*, Paris, 2005, Pág 259.
- Trusardy, publicidad. Guerrera , colección particular.

27 - NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007, Pág. 171.

28 – Imágenes:

- Versace, colección 2007.
- Fotograma, KOSTER, Henry. *Desirée*, Metro Goldwing Mayer, USA, 1954.

29 – Imágenes, John Galliano, 2007. www.johngalliano.com

30 – Imágenes, David Delfín, 2006. www.davidelfin.com

31 – Imágenes, Benetton. www.benetton.com

32 –Imágenes:

- Elvis Presley, www.tvland.com
- John Lennon, YAPP, Nick. The Hulton Getty Picture Collection 1960s, Konemann, UK, 1998.
- Fotograma, MASH. COOPER, Jackie. *M.A.S.H.* Twenty Century Fox TV, USA, 1972-1983.
- Cartel, KUBRICK, Stanley. *Full Metal Jacket*, (*La chaqueta metálica*), 1987, USA.

33 – Imágenes, prensa.

Guerra y cómic

6.1. La difusión del dibujo. La historia del hombre no empieza con documentos escritos sino con aquellos dibujados o pintados. La transmisión de sus conocimientos físicos, como de sus inquietudes trascendentales fue posible, cierto es, gracias a la escritura, pero no fueron completos ni satisfactorios hasta que se consiguió completar el texto con dibujos, lo que permite una mayor comprensión de la información expuesta.

En sus inicios, la reproducción y difusión de estos dibujos se hizo a través del grabado. Uno de los mayores inventos de la humanidad, la imagen grabada en una matriz de madera o metal, y adecuada para estampar y multiplicar tanto la imagen como la idea, no tiene fecha de nacimiento ni nombre de creador, sin embargo ha servido para transmitir los conocimientos (y también los errores) de una generación a otra y ha configurado al hombre como un ser abierto y “hambriento de conocimiento”.

La estampa popular se definió, esencialmente, por su independencia de la ilustración de libros, de los cánones rigoristas académicos de sus respectivas épocas y por sus temas cercanos y entendibles por todo el mundo.

Las estampas sueltas eran vendidas en ferias, universidades y tabernas, llegando a su máximo esplendor a principios del s. XIX, en el cual se crearon verdaderas industrias de producción de estampas con temas sociales, lúdicos, políticos, satíricos, etc. Posteriormente fueron introducidos en revistas y periódicos especializados como elemento de difusión de temas populares.

Theodore Géricault, 1791-1824, *El centinela suizo del Louvre*, 1819, litografía. El grabado y las litografías que se publicaban en prensa, como esta publicada en 1817 en el periódico bonapartista *Le Constitutionnel*, constituyeron la primera forma de distribución de imágenes accesible al gran público y precedentes de las viñetas satíricas y el cómic. En esta imagen, semejante a otra de Goya, un guardia prohíbe la entrada al Louvre a un veterano de guerra, quien, airado, exhibe su medalla. Con esta imagen basada en un suceso que aconteció, Géricault nos invitaba a reflexionar sobre el mal trato dado a los veteranos de la Grande Armée.



1

Su desarrollo a lo largo del s. XIX fue una progresiva esquematización de formas y estilos, donde pasó a un nuevo modo expresivo llamado *Cómic* (en los países anglosajones) y *TBO*³¹² (en España).

³¹² TBO, publicación juvenil española de la que tomaron su nombre los cómics o “tebeos”. Comenzó a publicarse en 1917.

En relación a esta estilización del dibujo, del tratamiento del espacio y del color en el comic primitivo tuvo mucho que ver una técnica óptica muy empleada desde el s. XVII y cuyo esplendor máximo se consiguió en el s. XIX, “La linterna mágica”, utilizada como juguete y entretenimiento para proyectar imágenes luminosas en la pared.

El dibujo del cómic se adelantó algún tiempo al cine, al secuencializar en viñetas (planos) las acciones de sus personajes. La composición de planos y el tratamiento del espacio fue un aprendizaje lento pero constante que se resumió, a finales del s. XIX y principios del s. XX, en un nuevo arte expresivo, en palabras del profesor Gerardo Aparicio³¹³: “el grabado popular del s.XX”: El Cómic.

El cómic es una de las manifestaciones culturales más populares. Con un origen, como decimos, en la difusión de grabados entre las clases bajas ha llegado a comprometer a grandes artistas y, conociendo el respeto y el homenaje de todos los sectores.



2

La guerra y lo militar ha sido especialmente tratado en el cómic, en ocasiones directamente con publicaciones como el clásico *Hazañas bélicas*, *Capitán América* o las tiras cómicas de *Stormtrooper* o de manera tangencial, pero con gran protagonismo, como en el caso de *Tintín* o de *Corto Maltés*.

La propaganda ha usado el cómic como un medio para atraer a las clases populares al alistamiento en tiempo de guerra y personajes famosos han parodiado al enemigo, han ido a luchar contra él o bien se han creado nuevos

³¹³ APARICIO Gerardo, artista español, Madrid 1943, grabador, pintor y profesor en varias universidades.

héroes representantes del patriotismo y la lucha contra el japonés, el alemán, el comunista etc...



Superman, el Capitán Trueno y los diversos superhéroes de los tebeos norteamericanos se enfrentaban a los nazis como se aprecia en esta portada de la revista Speed Comics. (Alan Schomburg, Speed Comics, (portada), abril, 1943. El cómic fue utilizado como un acicate para espolear a la sociedad americana y motivarla para ir a la guerra. De hecho, muchos cómics que luego trascendieron a esto, fueron creados por el departamento de publicidad del ejército americano.

3

Muchos cómics nacen de las guerras, de la necesidad de proporcionar un estímulo al combatiente o al pueblo que padece, o de las inmediatas postguerras en las que el comic es una parte del adoctrinamiento, principalmente de los jóvenes.

Ofrecemos a continuación una visión de algunos de los cómics que de un modo u otro, tratan o se acercan a la guerra o a la estética militar.

6.2. El Capitán América

La guerra mundial propició la creación de personajes, de héroes que sirvieran de modelo e inspiración para el reclutamiento y para la moral de las tropas que debían combatir a un enemigo que en principio se veía como algo muy lejano. Mediante *el Capitán América* se representaba el patriotismo nacional en contra del nazismo que era representado por villanos de origen alemán, como Víctor Von Dumm, el Barón Zemo o Cráneo Rojo.

El Capitán América es la historia de un muchacho, estudiante de Bellas Artes que viéndose rechazado en el reclutamiento para ir a combatir al nazismo, se ofrece como voluntario para participar en un programa secreto del estado para crear a un súper-soldado que permita ganar la guerra. Este programa consiste en el desarrollo de una fórmula secreta (el suero del súper-soldado) que, al ser ingerida desarrolla las capacidades naturales al máximo, creando un individuo ágil, fuerte, veloz y de gran destreza. Las referencias iconográficas de este personaje son más que evidentes: vestido con los colores de la bandera americana (azul, rojo y blanco) y armado con un escudo indestructible comienza a enfrentarse con villanos

El escudo es capaz de absorber fácilmente ondas de choque, o cualquier otra forma de ataque, además está perfectamente equilibrado, y si la persona que lo lanza es hábil el escudo vuelve a sus manos. Este escudo le sirve tanto para defenderse como para atacar. Su enemigo es un peligroso nazi llamado La Calavera Roja o Cráneo Rojo, con el cual se enfrenta en numerosas ocasiones.

Después de esa primera misión siguió cumpliendo otras, todas ellas contra el ejército alemán y sus aliados, el Capitán América y Bucky pelearon contra los nazis durante toda la guerra, tanto en solitario, como unidos a los otros superhéroes como los Invasores, la Legión de la Libertad y los Campeones. Durante toda la guerra, Capitán América sirvió tanto como símbolo de la libertad, como guerrero de América, hasta que en los últimos días de la guerra, el Capitán América junto con Bucky se enfrentaron a otro agente nazi, el Barón Zemo I, quien pretendía lanzar una bomba sobre Londres.

Se abre aquí un paréntesis dentro del cual el Capitán América es congelado durante años hasta que es revivido posteriormente y devuelto a la acción con nuevos compañeros con los que luchará contra sus antiguos enemigos que siguen activos.

El Capitán América fue creado como un medio de propaganda, un personaje destinado a animar a los combatientes durante la SGM. Como tal, su vestimenta o uniforme es una representación de los colores, barras y estrellas de la bandera estadounidense.



4

El cómic, de Jack Kirby³¹⁴ y Joe Simon³¹⁵, representa el clásico personaje de la marvel, cuyos estereotipos se han repetido en otras creaciones como Spiderman o la Patrulla X y que fue diseñado como elemento estimulante para los soldados en el frente en la época de guerra como defensor de la libertad y de los valores americanos.

³¹⁴ Jack Kirby es el nombre artístico del dibujante estadounidense Jacob Kurtzberg, nacido en Nueva York el 28 de agosto de 1917 y fallecido en Thousand Oaks el 6 de febrero de 1994. Kirby es considerado como uno de los autores más influyentes de la historia del cómic estadounidense, y es considerado por muchos el dibujante de superhéroes por antonomasia.

³¹⁵ Joseph H. Simon, nacido el 10 de octubre de 1913, es un dibujante norteamericano, escritor, artista y editor, quien creó y co-creó muchos personajes importantes en la edad dorada de la historieta en la década de 1930 y 1940, y fue el primer editor de Timely Comics, la compañía que se convertiría en Marvel Comics.

En España el dibujante Jan³¹⁶, creador de Súper López, homenajeó (o parodió) al personaje creando al Capitán Hispania, que dentro del “Supergrupo” luchaba contra toda clase de villanos.

6.3. Milton Canniff: *Steve Canyon*

Milton Caniff es un dibujante estadounidense, nacido en Hillsboro, Ohio, en 1907, hijo de un impresor, éste solía llevar desde pequeño a su hijo a la redacción. A los nueve años se traslada con sus padres a California, y se instalan muy cerca de Hollywood donde incluso llegó a hacer de extra de cine. A partir de 1922 publicó sus primeras ilustraciones y conocería en 1925 a Noel Sickles (conocido sobre todo por Scorchy Smith, dibujante que le influiría más tarde), cuando estudiaba Bellas Artes en la Universidad de Ohio.

Emigrado a Nueva York, durante la gran depresión, se ganó la vida como dibujante, creando Puffy the pig y The Gay Thirties. Pero no fue hasta 1933 cuando creó su primer trabajo famoso, Dickie Dare. El protagonista es un muchacho de doce años al que le apasiona la lectura, y con una desbordante imaginación. Un año más tarde fue contratado por el Chicago Tribune y lanzará la que será, sin duda, su serie más famosa y una lectura imprescindible: *Terry y los Piratas*. La serie debe su nombre a que su protagonista, Terry Lee, acompañado de su inseparable amigo, Pat Ryan, son raptados, en un viaje por la costa china, por unos piratas comandados por una de las villanas más conocidas de la serie, la Dama Dragón. La serie tuvo un gran éxito, y esto llevó a que en 1942 el Camp Newspaper Service, especializada en publicaciones militares, le encargara la realización de una serie para elevar la moral de las tropas militares en la II Guerra Mundial. Caniff empezó en el cómic bélico realizando unas tiras protagonizadas por la rubia Bulma, que ya aparecía en la serie de Terry antes comentada.



³¹⁶ Juan López Fernández, conocido como Jan, es un historietista español (Torre de los Vados, 13 de marzo de 1939). Autor de variopintos y carismáticos personajes, se ha convertido en un pilar del cómic de humor español por su uso del color y su humor tierno e inteligente. Es conocido por ser autor de Superlópez, personaje que caricaturiza a Superman, en versión española, pero que ha sido publicado en numerosos países.

Sin embargo el Tribune News Syndicate, que era el propietario de Terry y los piratas, no vio con buenos ojos esta adaptación. Como consecuencia, Caniff creó una serie nueva *Male Call*, que debutó en 1943. Entre las chicas que salían en la serie destacó Miss Lace y se publicó hasta 1946.

En enero de 1947 creó a Steve Canyon, protagonizado por un as de la aviación norteamericana que, una vez desmovilizado, funda una compañía de aviación, Horizons Unlimited. Canyon acepta las misiones más arriesgadas y pelea contra los más sanguinarios individuos, transcurriendo sus aventuras sobre todo en los países del Sudeste Asiático o el Oriente Medio. El logotipo de la serie, un aspa roja sobre un fondo blanco inscrito en un círculo azul, fue creado por su amigo Sickles, que ya había coloborado con él en Terry.

Esta figura, la del piloto desmovilizado que funda una compañía de aviación con la que corre aventuras, tuvo su secuela en la serie televisiva *Los cuentos del mono de oro*³¹⁷, en la que el protagonista, Jake Cutter, un veterano de los Tigres voladores, lucha contra los japoneses y los nazis en el pacífico.

Estos personajes tienen su inspiración en aventureros de ficción como Allan Quatermain de H. Ridder Haggard³¹⁸ los cuales son el origen de otros como Canyon o Indiana Jones en el cine.

Caniff vio siempre su papel como un trabajador cuya labor principal era ayudar a vender ejemplares de los periódicos donde se publicaban sus tiras. Fue apodado como el “Rembrandt de los comics”, por su maestría técnica. Era un maestro del blanco y negro, sus juegos de sombras y luces han influenciado a muchos autores. Aunque en sus primeros trabajos, (*Puffy the pig*, *The Gay Thirteies*, *Dickie Dare*), no mostrase el refinamiento que obtendría después, es en Terry y los piratas donde se aprecia una notable evolución. En las primeras tiras y páginas dominicales todavía se aprecia la herencia humorística, pero pronto su trazo se vuelve más realista y detallista. Es de destacar también su plasmado de la figura femenina, que recuerdan la figura de las, “pin-up” o de las “Chicas Vargas”. En *Male Call* se permitió una mayor libertad gráfica que en Terry, y puso un empeño especial en su realización. En Steve Canyon vemos un Caniff completamente maduro, y es la serie que realizó hasta su muerte, en 1988.

6.4. Flash Gordon

En 1933, Joseph Connolly, uno de los responsables de King Features Syndicates, se planteó lanzar un impactante cómic de ciencia ficción, capaz de competir con Buck Rogers. Para ello recurrió al famoso Alex Raimond, quien tomando como punto de partida *When Worlds Collide*, un relato de Phillip

³¹⁷ STHEPENS, John C. Los cuentos del mono de oro, serie de televisión. ABC 1982-83 Belisarius-Universal Pictures. [www. goldmonkey.com](http://www.goldmonkey.com)

³¹⁸ Henry. Ridder Haggard escritor británico (Bradenham Hall, Norfolk Gran Bretaña, 1856- 1925) autor de Las minas del Rey Salomón (1885) entre otras novelas ambientadas en África o en escenarios exóticos y creador de Allan Quatermain.

Wylie y Edwin Balmer, creó el personaje de Flash Gordon. La acción transcurre en un futuro indeterminado que mezcla castillos medievales con la estética futurista propia de estos años. Flash Gordon ha conocido numerosas versiones y que ha sido llevado al cine en varias ocasiones con desigual fortuna. No se trata de un cómic bélico al uso, pero presenta algunas características estéticas que nos hacen incluirle aquí como referente de una época y como precursor de otras figuras de fantasía.

Flash Gordon representa un momento de la moda en el que imperan las estéticas futuristas, maquinistas y en definitiva, del gusto fascista. Pantalones y botas de montar caracterizan en este momento el aspecto de un héroe rubio protector de la civilización occidental que se enfrenta a villanos, como Ming, de aspecto asiático.

La descripción, tanto del personaje como de sus enemigos es elocuente, encontrando una serie de elementos repetidos en casi todos los personajes de la serie, excepto en aquellos muy definidos como Ming o los Hombres Alados.

Flash Gordon es podríamos decir, un prototipo racial europeo, rubio, apuesto muy en consonancia con los estereotipos nazis y que es vestido en las primeras épocas con una indumentaria próxima a lo militar y de influencias germánicas. En cualquier caso hay que tener en cuenta de que este era el signo de la moda de estos años.

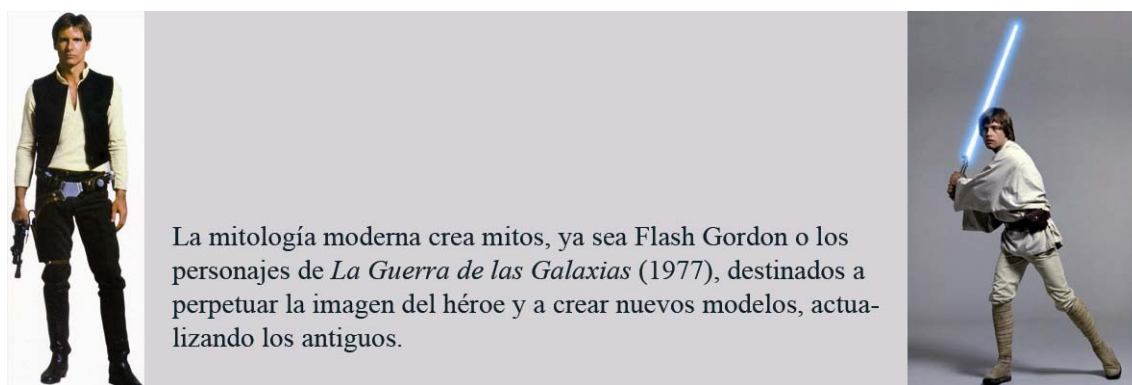
De esta manera, las botas y los pantalones de montar caracterizan al héroe que defiende a bellas mujeres de villanos orientales (elemento este bastante reiterado y que contiene una cierta carga de racismo, también propio de la época) o monstruos mitológicos en el espacio exterior.



6

Ilustraciones de Flash Gordon.

El personaje de Flash Gordon como el de Buck Roger³¹⁹ supusieron en su momento un mito en la historia norteamericana que carecía de referentes culturales propios y fabricaba así su moderna iconografía. Posteriormente este referente ha encontrado su continuidad en otros héroes espaciales que, enfrentándose a un imperio de corte militar y aspecto nazi, han protagonizado uno de los mayores éxitos del cine de fantasía; nos referimos a Han Solo y Luke Skywalker, de la saga de *La Guerra de las Galaxias*, encarnados por Harrison Ford y Mark Hamill y que representan ese deseo de la cultura americana de construir mitos modernos.



7

6.5. Hazañas Bélicas

Hazañas Bélicas es básicamente una serie dedicada a la II Guerra Mundial, aunque muchos de sus episodios hacen referencia a acontecimientos contemporáneos a su publicación, especialmente a la guerra de Corea y al conflicto de Indochina, e incluso a la revuelta de Hungría y a la tensión en Oriente Medio.

Durante los años 50, *Hazañas Bélicas* fue uno de los comics españoles más importantes. Se trataba de un coleccionable que ha sido reeditado varias veces y que hoy, aunque no es difícil de encontrar, constituye un objeto de atención para coleccionistas de cómics o amantes de las historias militares.

³¹⁹ Buck Roger (Rogelio el conquistador, en España) Personaje televisivo y del cómic, creado en 1928 a partir de un personaje de una novela de Phillip Francis Nowlan, por Dick Calkins, es considerado el primer personaje de ciencia ficción del cómic. Cabe destacar que en el origen del personaje este lucha contra la opresión de los chinos que han conquistado la tierra. Mas tarde, Flash Gordon, se enfrentará de manera parecida al imperio oriental de Ming.



8

Portada y página interior de un número de Hazañas Bélicas. Colección particular.

Ilustrado por Boixcar³²⁰ en la mayoría de los relatos, contenía siempre un tono moralizante en el que se sacaba una consecuencia si no positiva de la guerra, sí constructiva y esperanzadora. Frecuentemente, el enfoque de las historietas era próximo a los ejércitos aliados aunque los alemanes eran presentados como defensores de occidente frente al comunismo, mostrando además un espíritu higiénico en la representación de combates en los que nunca aparece sangre o rastros de violencia.

Gráficamente se trata de viñetas en blanco y negro, algunas inspiradas en fotografías o secuencias de la SGM, en las que predomina una utilización de la línea, basada en la trama, semejante al del grabado, y quizás excesivamente dura.

El elemento moralizante o adoctrinante, como decimos está especialmente presente en estas viñetas, en las que el castigo o la redención por la guerra son siempre el final de las historias. Así se establece la guerra como elemento de justicia necesaria o brazo a través del cual Dios ejerce su justicia sobre los hombres. En este sentido el cómic fluctúa entre ambos extremos pudiendo encontrar ejemplos de autores que a través del cómic de contenido bélico hacen un alegato contra la guerra u otros como el presente en el que la guerra se presenta como un elemento necesario.

6.6. Ernie Pike, corresponsal de guerra

El personaje de Ernie Pike se inspira libremente en Ernie Pyle, un corresponsal de guerra norteamericano muerto en Okinawa en 1945. Creado por Héctor Gemán Oesterheld, el periodista, en compañía de su fotógrafo recorre los principales frentes de la SGM. Testimonio sin concesiones de los horrores de la guerra, a diferencia de otros cómics que muestran el conflicto como una aventura, este describe con realismo no sólo las grandes hazañas heroicas sino también las miserias y los pequeños dramas de la vida diaria. Estas

³²⁰ Guillermo Sánchez Boix, conocido como BOIXCAR, (1917-1960). Dibujante y guionista barcelonés.

crónicas militares pasaron por las manos de destacados dibujantes entre ellos Hugo Pratt³²¹, Alberto Breccia³²² o José Muñoz³²³.

Viñeta de Ernie Pike: la guerra y la muerte reflejadas con el objetivo de un corresponsal. Un casco alemán remata una cruz sobre la tumba de un soldado en Italia. La guerra es mostrada sin concesiones.



9

Como homenaje al personaje de Oesterheld, el reportero de la serie de dibujos animados de Matt Groenning, *Los Simpsons*, se llama Ernie Pike. Un guiño de la animación al cómic.

6.7. Las aventuras de Tintín, corresponsal en todos los frentes

Tal vez sean los álbumes de Hergé³²⁴, los que sin pretenderlo directamente contengan mayor número de alusiones a la guerra, a la estética militar, en situaciones políticas que describe (censuradas en ocasiones) o en artefactos e inventos. La documentación fue una obsesión para Georges Remí (Hergé), a partir de los primeros álbumes. *Tintín en el país de los Soviets* y *El Loto Azul* fueron el camino hacia la depuración del estilo de la línea clara e introdujeron una constante preocupación por la exactitud

Tintín se pasea por los años centrales del s XX, atravesando la revolución bolchevique y la Alemania de Weimar, en *Tintín en el País de los Soviets*. Está presente en una intentona de *Anschulss* de Alemania/Borduria sobre el reino centroeuropeo de Syldavia/Austria³²⁵.

³²¹ Pratt, Hugo, dibujante y guionista, nacido en Rimini, Italia, en 1927 y m. en Lausana, Suiza, en 1996. Afincado en Buenos Aires gran parte de su vida, sin embargo vivió en diferentes países como Etiopía y Gran Bretaña. Trabajó EN diferentes relatos como Ernie Pike, Sargento Kirk o Capitán Cormoran. A partir de 1967 empieza a trabajar en Corto Maltés, tal vez su personaje más conocido.

³²² Breccia, Alberto, dibujante nacido en Uruguay (1919) y m. en Argentina (1993). Elabora numerosos cómics creando personajes para diversas publicaciones. Destaca *Mort Cinder*, considerada por muchos como una obra maestra del cómic.

³²³ José Muñoz José Antonio Muñoz, nacido el 10 de Julio de 1942 en Buenos Aires, República Argentina, también conocido por José Muñoz o Muñoz, historietista y dibujante argentino, residente en Milan y París. Estudió en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, en donde tuvo como maestros a Alberto Breccia y Pablo Pereyra. Admirador del dibujo de Hugo Pratt, fue ayudante de Francisco Solano López y cooperó con Héctor Germán Oesterheld a la edad de 18 años. En la actualidad publica con numerosas editoriales y ha recibido el reconocimiento oficial en el último certamen internacional (2007) de Angulema. (Francia).

³²⁴ Hergé, Georges Remí, alias Hergé, dibujante y guionista belga, 1907-1983, creador de Tintín y máximo impulsor de la escuela de dibujo franco-belga así como lo que se ha dado en llamar la "línea clara".

³²⁵ El instigador de esta anexión, como Seiss Inquart en Austria, es Mustler, nombre compuesto entre Mussolini y Hitler, pero también similar a Mosley (nombre que se relaciona con el movimiento fascista inglés y que no alcanzó gran repercusión) o con Mussert, en Holanda.

También conoce la partición de Palestina, desde todos los bandos; el Irgoun, los británicos y los árabes para tomar partido sólo en contra de los especuladores del petróleo, en un álbum que ha sido censurado y redibujado en la actualidad.

Este aspecto, el de la censura en los cómics de Tintín no ha sido muy comentado pero no deja de ser revelador que hoy en día no se pueda publicar las aventuras de Tintín en la época de la partición de Palestina. En un momento en el que, aparentemente no hay límites en la comunicación o en la cultura, la historia reciente de Palestina o Israel, resulta un tema intocable.

En la primera versión de *Tintín en el país del oro negro* se hace alusión a la partición de Palestina, existiendo una viñeta, que mostramos reproducida a la derecha en la que unos judíos del Irgoun son detenidos por las autoridades británicas. El tema es tratado asépticamente, sin embargo fue censurado.



La versión que se comercializa en la actualidad ha sido notablemente alterada: Ya no se trata de Palestina sino de un país árabe imaginario (Wadesrah) y las escaramuzas entre judíos, británicos y árabes son sustituidos por un conflicto entre árabes con una sociedad extranjera que desea hacerse con el control del petróleo. Por alguna razón, el asunto judío es intocable. A la derecha, en el lugar que ocupa la viñeta anterior, un oficial árabe recibe a Hernández y Fernández.



10

La estética de Hergé es universal, pero bebe de fuentes muy concretas. El magnífico diseño de su cohete lunar es deudor de las V2 alemanas, las armas de destrucción masiva bordurías son un reflejo de los planes hitlerianos de dominación del mundo pero también tenemos muy cercano el recuerdo de la destrucción de la guerra moderna y el terrorismo.



11

La utilización de ultrasonidos con fines destructivos se investigó ya en la SGM y es planteada en el cómic de Tintín *El asunto Tornasol* (*L'affaire Tournesol*). La imagen de la ciudad destruyéndose es tristemente próxima a las famosas secuencias de los atentados de Nueva York del 11-S.

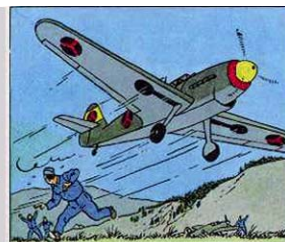
La arquitectura militar en Hergé contiene alusiones a la línea Maginot (ver Arquitectura militar: castillos del universo) o a fantasiosos búnkeres y grandes instalaciones militares como las astronáuticas de Von Brawn³²⁶, o las militares de Penëmunde, representadas por el Instituto de Investigaciones Atómicas de Sylldavia.

Aviones y artefactos son recreados con detalle, en la pulcra estética de la línea clara, atribuyendo modelos alemanes o “alemanizables” a los villanos de la historia, como el Messereschmith 109 que Tintín arrebató a los Bordurios o el coche militar del Asunto Tornasol tan semejante a los “mercedes” en los que los oficiales alemanes paseaban por París. Otros vehículos militares son reconstruidos con detalle: coches, blindados, tanques, por lo general de origen o inspiración alemana. No es de extrañar pues debemos de sumar a las connotaciones militares de lo alemán, el hecho de que Hergé era de nacionalidad belga y Bélgica fue ocupado por los alemanes durante la SGM. Quedan en la sombra las acusaciones de germanofilia que al terminar el conflicto recayeron sobre Hergé y que le mantuvieron apartado del mundo editorial durante algún tiempo. Proveniente de una educación religiosa y muy de derechas, Georges Remí evolucionó con su tiempo, del anti-comunismo de *Tintín en el país de los soviets*, pasando por el sentimiento colonial belga de *Tintín en el Congo*, a una actitud más abierta y liberal en el transcurso de su carrera. En cualquier caso, la perspectiva de la historia aun no ha librado a Hergé de una mirada de sospecha por parte de algunos sectores del público, estando algunas de sus obras prohibidas en determinados países.

³²⁶ Von Braun, Wernher, (1912-1977). físico alemán, en principio relacionado con el nazismo, pero que emigró a los EEUU para trabajar en el programa espacial. Fue jefe del grupo de ingenieros que diseñaron y construyeron el Saturno V: el cohete que llevó los primeros astronautas a la Luna.



Un Messerschmitt 109, el avión de caza alemán por excelencia es robado por Tintín a sus enemigos para escapar de Borduria/Alemania: la asociación no es casual.



Los inventos militares alemanes inspiraron la obra de Hergé. El excelente diseño del cohete lunar está inspirado en la V2 con la que los alemanes bombardeaban Londres.



El tanque bordurio no está inspirado en un panzer alemán; más bien es una fantasía inspirada en varios vehículos de postguerra como el centurión inglés o el T 62 soviético.

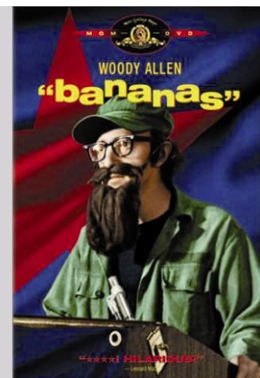


12

Los uniformes son también tratados con atención, pues describen psicológicamente a los personajes. Desde los primeros bolcheviques y cosacos, tratados con poco detalle a los húsares de la monarquía Syldava, inspiradores de películas como *El prisionero de Zenda*³²⁷ o la caricaturesca Ruritania del Príncipe Ruphert de *La carrera del siglo*³²⁸, para llegar a los uniformes filo-nazis, en contraposición a los insurgentes sudamericanos de *Los Pícaros*, inspirados en la revolución de Castro y de los que podemos encontrar un paralelo en la caricatura de Woody Allen *Bananas*³²⁹.



Los uniformes de campaña americanos de la guerra del Vietnam y un aspecto descuidado caracterizan la estética del revolucionario sudamericano que es parodiada por Woody Allen en *Bananas* (1971) o por Hergé en *Tintín y los Pícaros* (1976)



13

³²⁷ THORPE, Richard, *The prisoner of Zenda. El prisionero de Zenda*, USA, 1952.

³²⁸ EDWARDS, Blake, *The great race. La carrera del siglo*, USA, 1952.

³²⁹ ALLEN, Woody. *Bananas*, Metro Goldwing Meyer, USA, 1971.

Como desarrollamos en el apartado de *lo alemán*, los elementos que caracterizan al antagonista se han fijado en torno a modelos diseñados a comienzos del s XX, por actores como Stroheim³³⁰ y por la propaganda de los periodos de guerra. Estos patrones generan lenguajes, lugares comunes a los que recurren los dibujantes como Hergé para crear personajes ante los cuales el público sabe cómo situarse.

Hergé diseña un estado, Borduria, en el cual reproduce todos los convencionalismos de lo alemán, del nazismo. Los uniformes, los retratos del líder, el ambiente oscuro, la policía secreta, los arrestos... incluso los funcionarios del partido lucen un brazalete rojo en el cual, al modo nazi se representa un símbolo visible por todas partes en Borduria: un bigote, el bigote del dictador Plekzy Glasz, lo cual establece también un paralelismo con el caricaturizado bigotito de Hitler. Los nombres de los personajes están basados en aquellos que seguramente salpicaban la prensa de estos años, Mustler, similar a Mosley (nombre que se relaciona con el movimiento fascista inglés y que no alcanzó gran repercusión) o con Mussert en Netherlands, o como Hergé reconoció, compuesto por las primeras letras de Mussolini y las últimas de Hitler.

Las actitudes y las apariencias basadas en la cultura visual, en unos elementos conocidos por todos, dibujan al personaje y al estado y no necesitamos más información que esos monóculos a lo Stroheim, las gorras de plato ladeadas y los rojos brazaletes para saber ante quienes estamos.



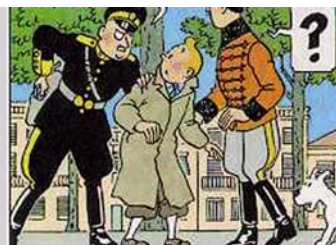
Monóculos, gorras de plato, cigarros emboquillados y botas de montar; la estética del “Kommandant” Stroheim está presente en la caracterización del villano y del alemán.



Los dictadores se retratan buscando la estética marcial y atemorizadora de lo alemán y Hergé reproduce estos modelos.



La semejanza entre estas dos imágenes es evidente; con el retrato del dictador a sus espaldas, un oficial nazi da instrucciones por teléfono. La primera escena, de Vicente Minelly, *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis*, la segunda, Hergé, *El Asunto Tornasol*



³³⁰ Erich Von Stroheim, (Austria, 1885, Francia, 1957) es citado en este estudio; actor y director de cine estadounidense de origen austriaco, autor de obras como *La gran Ilusión* y creador de personajes como el Kommandant Rauffenstein, paradigma de la maldad alemana en el cine.

6.8. La guerra de las Galias: Asterix

La romanización de la Galia³³¹ es el tema de fondo, tratado siempre de una manera bastante chauvinista, de los álbumes de Asterix. De esta manera se caricaturiza el mundo romano y se utiliza para establecer comparaciones con el mundo actual a través de los viajes del protagonista en los que retrata bajo un punto de vista francés los países que visita.

Otra característica es el gusto por recrear imágenes o secuencias del arte clásico. Así, obras de T. Géricault³³², Pieter Brueghel³³³, Rembrandt³³⁴ o del mundo antiguo son imitadas en las historietas, rindiendo pequeños homenajes a la historia del arte.

Asterix dedica muchas páginas a describir la vida militar de los legionarios romanos: el reclutamiento, la instrucción, los uniformes, campamentos e incluso las tácticas de batalla y las máquinas de guerra. En todas ellas hay una dosis importante de fantasía, si bien algunos datos son correctos o tienen una correspondencia con lo que conocemos por la historia.

Parodia del aniquilamiento de La Vieja Guardia del Emperador. Cambronne, a la izquierda pronuncia la famosa frase, que es puesta en boca de un oficial romano, precisamente en Bélgica. El parecido formal es evidente; bajo un cielo incendiado el oficial adopta una postura heroica en ambos casos. La ironía y las referencias a la historia y el arte están siempre presentes en Goscinny y Uderzo.



15

³³¹ Goscinny y Uderzo crearon los personajes de Asterix y Obelix y desarrollaron sus aventuras con un criterio tanto diferente del también francófono Hergé. Mientras que Tintín ha sido considerado “el mejor embajador de Bélgica” sin hacer alusiones directas a su nacionalidad, Asterix y Obelix son inequívocamente franceses.

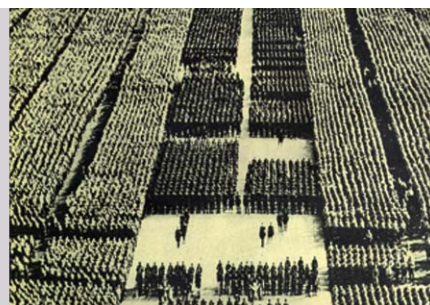
³³² Géricault, Théodore, pintor francés Jean-Louis André Théodore Géricault, conocido como Théodore Géricault (1791-1824) Representa al artista romántico y tuvo una vida corta y atormentada dando lugar a distintos mitos. Algunas de sus obras más importantes coinciden con periodos de exaltación napoleónica, siendo considerado uno de los más importantes representantes del romanticismo.

³³³ Brueghel, Pieter, Pieter Brueghel *el Viejo*, (1525 - 1569) es uno de los más grandes pintores flamencos del siglo XVI. Su genio se ha equiparado frecuentemente al de El Bosco, con quien comparte cierto tratamiento fantástico en determinadas escenas como El Triunfo de la Muerte que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

³³⁴ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 – 1669) está considerado uno de los más grandes pintores en la historia del arte europeo, y el más importante en la historia de Holanda. Pintor dibujante y grabador es el mayor exponente de la llamada edad de oro holandesa en el s. XVII

El militarismo francés o romano no es el único visitado por Asterix, habiendo desarrollado este aspecto en el capítulo dedicado a lo alemán como paradigmático de la guerra, si bien, incluimos aquí un comentario y una imagen sobre la estética militar germana y en particular las alusiones al nazismo, un tanto revanchistas que contiene el álbum *Asterix y los godos*. Los elementos militares son caricaturizados, en la figura de los sargentos, de la instrucción, del paso de la oca, o de los espectáculos y concentraciones masivas como en las imágenes que siguen.

Imagen de Leni Riefenstahl sobre las concentraciones nazis durante el congreso del partido en 1934, tomada del documental *El triunfo de la voluntad*.



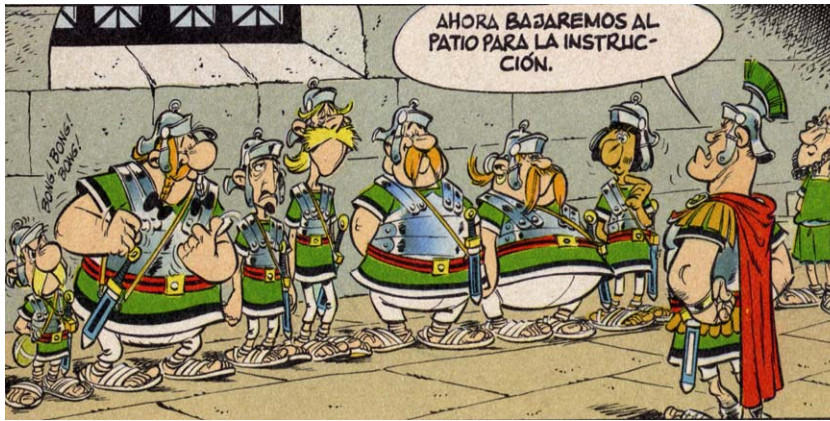
Viñeta del cómic de Asterix, *Asterix y los godos*, en el que se hacen incansables alusiones al militarismo germano y al nazismo. En este dibujo, a imagen de las tomas que realizara Leni Riefenstahl, los godos/nazis se enfrentan entre ellos formando cuadros y falanges al más puro estilo militar alemán.



16

Si bien el ejército romano, la legión, es el enemigo habitual y de esta manera se describen uniformes tácticas y máquinas de guerra, en el álbum *Asterix Legionario* se presta una atención especial a la infraestructura militar. Se explica el alistamiento, se detalla el adiestramiento, los uniformes (una especie de *lórica segmentata*, que no se corresponde con el periodo histórico que se recrea), fantasiosamente verdes, (se conoce el verde y el rojo en las túnicas) y otros elementos como campamentos, galeras etc., realizados con bastante detalle dentro de los márgenes de la fantasía.

Digamos que partiendo de un conocimiento general y una documentación a veces muy precisa, los autores de Asterix crean un estereotipo del mundo romano, de alguna manera próximo a nuestros días, como en su día el periodo renacentista o barroco tomaron como modelo Roma para construir una estética nueva, pero basada en el mundo clásico.



17

Un centurión se ocupa de la instrucción de los reclutas en Asterix legionario. El uniforme, bastante fantasioso, inventa los colores, anticipa el uso de la *lórica segmentata* y no recoge la diferente forma de llevar la espada entre oficiales y tropa. (A la derecha los primeros y a la izquierda los segundos, curiosamente, el despistado Obelix, junto con el centurión, es el único que la porta correctamente). A la derecha reconstrucción de un momento de instrucción de un legionario. Osprey Men at Arms, Elite series *The Pretorian Guard*.

Se manejan lugares comunes, el carácter del sargento, la dureza de la instrucción, la mala calidad de la cocina, contemporizándolos y estableciendo una lectura cómica de los mismos. Incluso el combate en Asterix queda reducido a una divertida pelea, casi entre amigos, en la cual nunca hay muertos ni heridos.

6.9. Corto Maltés, Hugo Pratt

Hugo Pratt, (Rimini, Italia, 1927-Lausana, Suiza, 1996) perteneciente a una familia cosmopolita, Hugo Eugenio Pratt pasó su infancia en Venecia, pasando después a Etiopía, colonia italiana en la época de Mussolini. Al terminar la SGM (1945) Pasa a formar parte del llamado grupo de Venecia, comenzando a dedicarse al cómic. Invitado por César Civita, responsable del grupo editorial Abril, permanecerá en Argentina hasta 1962. Allí empezó alguno de sus trabajos más conocidos como Sargento Kirk (1953-1959) o participó en los trabajos de Ernie Pike.

Pero, sin duda, su personaje más universal es Corto Maltés, un marino que viaja alrededor del mundo, personaje a mitad de camino entre un pirata o un justiciero, que se enfrentará tanto a japoneses como a fascistas durante los años de la primera y Segunda Guerra Mundial. Es esta condición de luchador o combatiente renegado lo que nos hace incluirle en estas páginas, al ser Corto Maltés una imagen de anti-héroe en todas las guerras.

Magnífica acuarela de Hugo Pratt representando a Corto Maltés, corsario moderno y aventurero del s. XX.



18

En las aventuras de Corto Maltés no se desarrollan o presentan los consabidos roles de buenos y malos presentes en otros cómics en los que las guerras son el eje central. Corto Maltés es maltratado por las circunstancias que le rodean del mismo modo que el resto de los personajes de sus aventuras, en las que, si bien existe una lucha contra el totalitarismo, no existe un especial trato, ni en el relato, ni en los tratamientos gráficos que se da a los personajes que dibujen héroes o villanos; más allá de eso existe un aire de melancolía y una tendencia por parte de Pratt a retratar personajes desgraciados, atrapados en su época y en sus circunstancias. Corto Maltés o Maltese es un corsario de los tiempos modernos en cuyas aventuras se mezclan hechos históricos, dibujados con considerable rigor en cuanto a ambientes, armamento, máquinas o uniformes, con situaciones novelescas, resultando una de las obras más logradas de los últimos decenios y de mayor reconocimiento por parte del público.

6.10. Blueberry, Jean Giraud

Nacido en Francia, en Nogent-sur-Marne, en 1938, el dibujo ocupa desde muy joven un importante espacio en la vida de Jean Giraud. En 1954 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de París y a partir de 1957 comienza a publicar sus primeros cómics. En 1963 empieza a trabajar en Navajo, la primera aventura de Blueberry. Bajo el pseudónimo de Moebius publica historias cortas y empieza a trabajar para el cine en los storyboards de obras como *Dune*³³⁵, o *TRON*³³⁶, o en el vestuario de la producción de Ridley Scott, *Allien*³³⁷.

La serie de Blueberry supone todo un clásico en el cómic, con guión de Jean Michel Charlier, retrata un personaje rebelde, de estilo poco militar que

³³⁵ *Dune* es una de las obras más importantes de la literatura fantástica y de ciencia ficción.. Fue publicada en 1965 Fue escrita por Frank Herbert, un autor reconocido por sus novelas de ciencia ficción, quien logró publicar cinco secuelas de la historia. La novela Dune ha inspirado películas de renombre como Dune, del director David Lynch del año 1984

³³⁶ Lisberger, Steven, *TRON* es una película de ciencia ficción producida por los estudios Walt Disney Productions en 1982. Es conocida por ser la primera en emplear la animación por ordenador.

³³⁷ SCOTT, Ridley. *Allien, el octavo pasajero*. 1979. Es la primera parte de una saga de cuatro películas de ciencia ficción. Su impacto cultural fue tan grande que se hicieron novelas e historietas, basados en su historia.

aprovecha para criticar episodios de la historia americana como las matanzas de indios de la época de Custer. La figura del inadaptado o del desertor es retratada en Blueberry quién se verá injustamente perseguido por esta causa. Indisciplinado y gruñón, Blueberry Donovan, oficial de caballería de la Unión, pronto se verá inmerso en un ejército americano repleto de luchas intestinas y de la filosofía del exterminio de la población india.



Blueberry, de Jean Giraud, la figura del militar rebelde, aventurero y alejado de los patrones tradicionales.

19

De grafismo denso, semejante a grabados, los dibujos de Giraud, Gir, en esta serie están llenos de detalles y de un realismo crudo que describe un far west verdaderamente salvaje en el que impera la ley del más fuerte. Este personaje, el del aventurero que actúa al margen del ejército, como un buen corsario tiene numerosos paralelismos pudiendo encontrar renegados como Blueberry en Corto Maltés, Rick de *Casablanca*, Han Solo o Indiana Jones.

6.11. *Rogue trooper*, Wilson

Colin Wilson, (Christchurch, New Zeland, 1949) se formó en bellas artes y trabajó durante muchos años como grafista para televisión. Se interesó por el cómic europeo a través de la escuela franco-belga, para pasar después a una forma de expresión más personal. Autor de *Rogue trooper*, trae una estética militar futurista y degradada, cargada de elementos tecnológicos y con un estilo oscuro y aterrador.

La visión de los ejércitos de un futuro no muy lejano encuentra en *Rogue Trooper* una de sus más llamativas representaciones, buscando una estética oscura y muy agresiva en contraposición con las líneas que representaban el futuro como limpio y aséptico, por ejemplo en Buck Roger o Flash Gordon, de los cuales son deudores estéticos más modernas como la de *Galáctica*³³⁸ o *Star Wars*³³⁹.

³³⁸ LARSON, Glen. *Galáctica, Estrella de Combate. Galactica Battlestar*, Universal Pictures USA, 1978.

³³⁹ LUCAS, G. *Star Wars*. Op. cit.

Rogue Trooper, una desesperanzadora visión de futuro en la guerra.



20

6.12. Sturmtruppen

Sturmtruppen es una serie de cómics de los años 70 y 80, creados por el dibujante italiano Franco Bonvicini, más conocido como Bonvi.

Si bien es autor de otras tiras cómicas es la serie *Sturmtruppen* la que le ha dado fama y la que tiene relación con el tema que nos ocupa. Basado en las tropas de asalto alemanas durante la SGM, el cómic cuenta las aventuras de un batallón y de todos sus esfuerzos para no ir al frente.

Buen conocedor del uniforme alemán Bonvi realiza una parodia de la guerra, de los mandos, de las armas e incluso de la muerte, en un alegato claramente antibelicista que ha tenido mucho éxito tanto en Italia como fuera de ella.

Puede resultar chocante que un país como Italia, que entró en la guerra del lado de Alemania para terminar como enemigo y sufriendo atrocidades por parte de los nazis acoja con simpatía las aventuras de un grupo de soldados de Hitler, lo cual se entiende al analizar el cómic y el punto de vista ácido con el que trata el conflicto así como la descripción, casi infantil que se hace de los personajes.



21

Viñeta y fotografía del autor italiano Bonvi, salta a la vista la afición del autor por los uniformes alemanes.

El dibujo no pretende ser realista, en el sentido, tradicional de “lo real” sino que retrata personajes infantiles, que casi parecen niños, con rasgos redondeados y actitudes las más de las veces ingenuas e inocentes. A diferencia de otras publicaciones, propias del tiempo de guerra, que pretenden exaltar al combatiente para subir la moral de los soldados, este no es un cómic dirigido a los combatientes, sino una serie de historias de humor, con un trasfondo claramente pacifista.

6.13. *Porco Rosso*

Porco Rosso, es en su origen un relato cinematográfico de animación japonés, de 1992, realizada por el Estudio Ghibli. El nombre del protagonista, Marco Pagot, es un homenaje a los hermanos Pagot, famosos dibujantes italianos que diseñaron a Calimero.

Porco Rosso fue creado originalmente como un cortometraje de animación para unas líneas aéreas japonesas, pasando a convertirse en un personaje muy popular en el cómic y la animación.



22

Trata sobre un piloto de hidroavión italiano, as de la Primera Guerra Mundial, que vive como cazarrecompensas independiente contra los "Piratas del Aire" en el Mar Adriático. Se dice que ha sido víctima de una maldición que ha convertido sus facciones en las de un cerdo. Según el relato, otros aseguran que él mismo se maldijo al acabar la Gran Guerra, harto de una humanidad corrupta y que adoraba la guerra y la sangre. El personaje guarda un parecido formal con la iconografía del Baron Rojo alemán (rosso significa rojo), que ha sido buscada para crear un personaje con un fuerte carácter.

6.14. *Maus*

Realizado por Art Spiegelman y ganador de un premio pullitzer, el comic *Maus* traslada literalmente la persecución nazi a los judíos a un mundo de gatos y ratones. Maus relata la historia de un superviviente de Auschwitz, Vladek Spiegelman narrada a su hijo Art, el autor del libro. Pero además, en Maus el autor también realiza un retrato de su padre en la actualidad (en el momento en que se entrevista con él para que le relate sus recuerdos de la guerra) así como de su difícil y tensa relación con él.

En *Maus*, Spiegelman va más allá del Holocausto para instalarse en la psicología del superviviente en un intento de deshacer la maraña de su relación paterno-filial, de la sombra de una madre suicida y del fantasma de un hermano santificado al que nunca conoció. Hay que mencionar que en *Maus* los personajes se nos muestran con rasgos faciales de animales, característica que se usa con fines narrativos; así, por ejemplo, los judíos son presentados ratones, mientras que los nazis como gatos, en una evidente comparación con la depredación de una especie por otra.

Escrita y dibujada por Art Spiegelman, *Maus* está considerado unánimemente por la crítica como uno de los mejores cómics de la historia. Además, se trata de uno de los escasos cómics que no sólo trascendió al gran público sino que lo hizo con un reconocimiento notable: recibió uno de los prestigiosos Premios Pulitzer en 1992, una beca de la Fundación Guggenheim y dió lugar a una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



23

Resulta llamativo como un recurso, el mantropomorfismo (el de atribuir cualidades humanas a los animales), propio de la animación infantil, adquiere aquí un carácter dramático y especialmente conmovedor. Art Spiegelman usa ratones para representar a los judíos (*Maus* significa ratón en alemán), gatos para los alemanes, cerdos para los polacos, ranas para los franceses, ciervos para los suecos y perros para los estadounidenses, así como peces para los ingleses. La elección no es fortuita, tratándose de una metáfora sobre la ratonera en que se convirtió la Polonia ocupada para los judíos, y cómo se sintieron traicionados por el resto de los polacos. El dibujo es en tinta negra, con un trazo anguloso y vibrante que, dentro de la vanguardista obra de Spiegelman, recuerda a las formas del expresionismo.

6.15. Snoopy, as de la Primera Guerra Mundial

La inofensiva mascota de *The Peanuts* es todo un clásico del mundo del cómic y desde luego se encuentra a el punto más distante de cualquier interpretación belicista, sin embargo, el mediatibundo perro de Carlitos tiene una fantasía que nos permite situarlo en estas páginas: es un piloto de caza de la PGM. Uniformado con un foulard, gorro de vuelo y gafas protectoras, Snoopy pilota sobre su caseta, convertida en su imaginación en un Shopwith-Camel, como los que combatían contra los Aviatik austro-húngaros o los Fokker alemanes. La obsesión de Snoopy, en la obra de Charles Schultz (1922-2000) es derribar al Barón Rojo, quien, sin aparecer en ninguna viñeta siempre abate al filosófico perrito.



Snoopy, el perro del inocente Charlie Brown, de la pandilla de los Peanuts, se cree un piloto de la Primera Guerra Mundial. Jamás derribará a su oponente, el Barón Rojo, pero su filosofía y sus siempre perdidas batallas constituyen el mejor alegato de Schultz contra cualquier guerra.

24

El entorno bélico apenas dibujado en las prendas militares que luce se ve completado en alguna ocasión cuando al ser derribado tras las “líneas alemanas” debe reptar entre trincheras y alambre de espino. Por lo demás, (su caseta es un Shopwith-Camel) y la imaginación es la única pista que, en sus crónicas, Snoopy hace de sus aventuras como piloto. Es claro que el contraste entre la cómoda y prosaica vida de una mascota y el glamour de un piloto de la PGM son el aderezo con que Schultz convierte las aventuras de Snoopy en apasionantes encuentros, increíbles piruetas y momentos de gran ternura. La Gran Guerra, a través de Snoopy, es un juego de niños.

Algunas consideraciones

En conclusión, el comic, desde su nacimiento con las tiras del Yellow Kid, las aventuras de little Nemo in Slumberland, pasando por los sueños de Harold Foster o los miedos de Eisner, ha tenido siempre presente la guerra como conflicto último en toda su historia, constituyendo un medio único de propaganda, movilización y homogeneización de opiniones. Por sus propios destinatarios, adultos o jóvenes, puede ser asimilado a los primitivos medios de instrucción, las estelas aztecas, los capiteles románicos o los frescos de los baptisterios, de modo que su actual consideración como arte y la excepcional

rapidez de propagación de sus mensajes en una sociedad actual predominantemente audiovisual auguran un continuo auge, como de la misma manera cada vez son más las partes del mundo que comparten la cultura occidental. Asimismo, en lo que al público se refiere y en especial al público juvenil, el comic ha significado una manera especial de contar la historia, desde el punto de vista del poder, de autores independientes, del historiador y finalmente, como documento.



Índice de imágenes

- 1 – Ilustración, GÉRICAULT, Theodore. *El centinela suizo del Louvre*, 1819. MENA MARQUÉS, Manuela. Edit. *Goya en tiempos de guerra*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, Pág. 92.
- 2 – Ilustración, MANARA, Milo. Dibujo para la portada del Periódico de Cataluña realizada con motivo de la celebración del Salón del Cómic de Barcelona. 2008.
- 3 – Ilustración, BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008, Pág. 94.
- 4 – Ilustración, Capitán América, Marvel Cómics.
- 5 – Ilustraciones, www.cartoonworld.org
- 6 – Ilustraciones, Flash Gordon. *Pocket de Ases, Flash Gordon*. King Features, Libresa, 1983.
- 7 – Fotogramas, *Star Wars*, LUCAS, George. *Star Wars, (La guerra de las galaxias)*. Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.
- 8 – Ilustraciones, SÁNCHEZ BOIX, Guillermo (BOIXCAR). *Hazañas Bélicas*, Portada y página interior. Número extraordinario, *Sangre en la nieve*, Hazañas Bélicas. Colección particular.
- 9 – Ilustración, Ernie Pike. GAUMER, Patrick & MOLITERNI, Claude. *Diccionario del Cómic*, Larouse, Barcelona, 1994, Pág. 237.
- 10 – Ilustraciones:
 - REMÍ, George. (Hergé), *Tintín en el país del Oro Negro*, Juventud, 4ª ed. Barcelona 1970, Pág. 17.
 - REMÍ, George. (Hergé), *Tintín en el país del Oro Negro*, Juventud, 20ª ed. Barcelona, 2007, Pág. 17.
- 11 – Ilustraciones:
 - REMÍ, George. (Hergé), *El asunto Tornasol*, Juventud, Barcelona, 1996, Pág. 51.
- 12 – Imágenes:
 - ME- 109. CAIDIN, Martin. *ME 109, un caza incomparable*, San Martín, Historia del Siglo de la Violencia, Madrid 1974, portada.
 - REMÍ, George. (Hergé), *El Cetro de Ottokar*, Juventud, Barcelona, 1998, Pág. 55.
 - GREEN, William. *El caza cohete*, San Martín, Historia del Siglo de la Violencia, Madrid, 1974, Pág. 143.
 - REMÍ, George. (Hergé), *Aterrizaje en la Luna*, Juventud, Barcelona, 1977, portada.
 - T-62, HOGG, Ian. *The Illustrated History of Military Vehicles*, New Burlington Books, London, 1984, Pág. 52.

- REMÍ, George. (Hergé), *El asunto Tornasol*, Juventud, Barcelona, 1996, Pág. 60.

13 – Imágenes:

- REMÍ, George. (Hergé), *Los Pícaros*, Juventud, Barcelona, 1989, Pág. 40.
- ALLEN, Woody. *Bananas*, (cartel), Metro Goldwing Meyer, USA, 1971.

14 – Imágenes:

- Von Stroheim, www.usatoday.com
- REMÍ, George. (Hergé), *El Cetro de Ottokar*, Juventud, Barcelona, 1998, Pág. 40.
- General Augusto Pinochet.
- REMÍ, George. (Hergé), *Los Pícaros*, Juventud, Barcelona, 1989, Pág. 22.
- Fotograma, MINELLI, Vicente. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse)* USA, 1962.
- REMÍ, George. (Hergé), *El asunto Tornasol*, Juventud, Barcelona, 1996, Pág. 46.

15 – Ilustraciones:

- Waterloo, (detalle). BELLANGUÉ, Hippolyte. *La Garde meurt et ne se rend pas, (La Guardia muere pero no se rinde)*. Versailles; musée national du château et des Trianons. WOOTEN, Geoffrey. *Waterloo 1815/El nacimiento de la Europa moderna*, El Prado/Osprey, Madrid, 1994, Pág. 84.
- GOSCINNY, René y UDERZO, Albert. *Asterix en Bélgica*, Ediciones Junior, Barcelona, 1979, Pág. 45.

16 – Imágenes:

- RIEFFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad)* Alemania, 1934.
- GOSCINNY, René y UDERZO. Albert. *Asterix y los Godos*. SALVAT, Barcelona, 1999, Pág. 44.

17 – Ilustraciones:

- GOSCINNY, René y UDERZO. Albert. *Asterix legionario*, SALVAT, Barcelona, 1975, Pág. 13.
- RANKOV, Boris. *La Guardia Pretoriana*, Ediciones del Prado, Madrid, 1995, Pág. 36.

18 – Ilustración, Hugo Pratt, Corto Maltés, 1975.

19 – Ilustración, Blueberry, GAUMER, Patrick & MOLITERNI, Claude. *Diccionario del Cómic*, Larouse, Barcelona, 1994, Pág. 47.

20 – Ilustración, Rogue Trooper, GAUMER, Patrick & MOLITERNI, Claude. *Diccionario del Cómic*, Larouse, Barcelona, 1994, Pág. 331.

21 – Imágenes, www.ciao.es

22 - Fotograma, Porco Rosso, MIYAZAKI, Hayao. *Porco Rosso*, Studio Ghibli, Japón, 1992.

23 – Ilustración. SPIEGELMAN, Art. *Maus* Reservoir Books, Random House Mondadori, 2007.

24 – Ilustración. Snoopy, www.comics.com

ARTE, GUERRA Y DERECHO

La guerra no es una relación de hombre a hombre, sino de Estado a Estado, en el que los particulares no son enemigos más que accidentalmente, no como hombres, ni como ciudadanos, sino como soldados... Siendo el fin de la guerra la destrucción del Estado Enemigo, hay derecho a matar a sus defensores mientras conservan las armas en la mano; pero en cuanto las entregan y se rinden, dejan de ser enemigos, vuelven a ser simplemente hombres y no hay derecho sobre sus vidas.

Jean-Jacques Rousseau: *El Contrato Social*.

7.1. Introducción

Desde los comienzos de la Historia, las guerras han estado acompañadas de una teoría y un ceremonial en el que la estética es fundamental. Pero aparte de esto, las guerras siempre han estado sometidas a un enjuiciamiento moral. Lo mismo que sucede en la ordenación de las sociedades, la guerra conoce unas reglas; no hay un concepto en ella que no tenga necesariamente el acompañamiento de una doctrina jurídica.

Ubi homo, ibi societas; ubi societas ibi ius

No hay guerra sin reglamentos, vagos o precisos, que la ordenen, que dispongan la apertura de las hostilidades o su fin, y a su vez, el estado de guerra genera la entrada en vigor de una situación jurídica particular que altera los derechos y obligaciones de los pueblos en conflicto y de sus ciudadanos.

Por otra parte, según Bothoul³⁴⁰ la guerra provoca un estado intermediario entre el derecho y la religión, entre las decisiones de los hombres y la intercesión divina y como tal es representada en el arte, que la sacraliza, no solo a la guerra sino a las representaciones de lo militar, los símbolos, las armas, los uniformes o las banderas.

7.2. Principios jurídicos de la guerra, los tratados de paz

“Por amor a la paz se pueden aceptar muchas cosas; pero si la esclavitud, la barbarie y el aislamiento se han de admitir en nombre de la paz, esta paz será para el hombre la peor de las miserias”

Spinoza

³⁴⁰ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit. Pág. 234.

La alianza concertada con el enemigo ha de observarse religiosamente y está prohibido utilizar equívocos en el Tratado de Paz

Deuteronomio XXII

De tal modo, esta necesidad de racionalizar las relaciones conflictuales entre los distintos actores internacionales –pues no sólo los estados declaran la guerra: también organizaciones, facciones, grupos armados... no sólo surge antes del nacimiento del conflicto, sino que, prolongándose a lo largo del mismo, el Derecho también se erige en regulador del fin de toda guerra y de las relaciones vencedor-vencido que se establecen tras la misma. Todo este devenir, jurídicamente previsto, ha dado origen a manifestaciones artísticas que, por la emotividad de los distintos estadios, plasman la grandeza y oscuridad del ser humano ya desde la prehistoria, sirviéndose de los distintos medios artísticos precisamente para intensificar estados de ánimo, situaciones y, en suma, la grandeza que sólo el arte puede plasmar, en la forma, medios, soportes y modos que se detallan en este capítulo.

7.3. La declaración de guerra

La declaración de guerra es la primera formalidad en el conflicto y se encuentra registrada en las civilizaciones más antiguas. Las primeras organizaciones jurídicas a este respecto corresponden a las organizaciones de ciudades griegas o Anfitionias, siendo la más importante la de Delfos. A este respecto se comenzaron a instituir los primeros signos estéticos o plásticos para simbolizar la beligerancia y este estadio primero de la guerra comenzó a estar muy presente en el arte griego decorando frisos y cerámicas. Roma constituyó un colegio especial de sacerdotes –los feciales- que velaba por la estricta aplicación de las reglas de la guerra. Los auspicios y la magia eran fundamentales para conocer si la batalla resultaría favorable y una primitiva iconografía designó al color rojo como el color del combate, ondeando una bandera de dicho color sobre la tienda del general para avisar a los legionarios de la inminencia de la entrada en guerra.

El derecho romano era totalmente permisivo en tiempo de guerra y generales como César o Tito se hicieron célebres por grandes matanzas. La toma de esclavos era también para Roma una de las razones de la guerra, y la pertenencia de todo cuanto dependía de su dominio militar se extendía a civiles, propiedades o bestias. Digamos, resumiendo, que hacían la guerra total, y no sólo contra civilizaciones ya estatuidas o pueblos por civilizar sino, incluso, contra la propia naturaleza, como haría el ya demente Calígula cuando al frente de sus tropas se dirigió a luchar contra las olas³⁴¹.

³⁴¹ SUETONIO, Cayo. *Los doce césares*, Sarpe, Madrid, 1985.

El Emperador recibe la ofrenda de cautivos y esclavos. Detalle de la Columna Trajana.



1

También otros pueblos tenían un derecho consuetudinario sobre la guerra: los galos, por ejemplo, desafiaban al enemigo y le indicaban el día y la hora del encuentro.

El derecho bíblico también está relacionado con la guerra pues empieza con una migración armada, la ocupación de un territorio y el exterminio de sus habitantes. No obstante, el Deuteronomio establece una serie de normas para hacer una guerra justa y prescribe las causas eximentes del servicio. El Sanedrín es el órgano encargado de decidir la declaración de guerra y se enuncian las primeras reglamentaciones morales sobre la defensa como causa justificada de la guerra o el ataque como hecho que debe ser demostrado como moralmente aprobable.

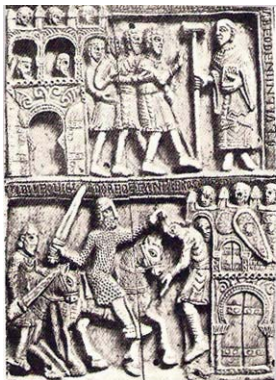
La declaración de guerra es objeto de júbilo en la cinta anti-belicista de Lewis Milestone de 1930, *Sin novedad en el frente*. En esta, un anciano maestro de escuela arenga a los dubitativos jóvenes de su clase a alistarse, consiguiendo un estado de fervor y entusiasmo que es denunciado en el filme. La declaración de guerra es entendida como una fiesta y como un ritual de iniciación para los jóvenes, que pasan así a ser hombres.



2

En la Edad Media se parte de una total ausencia de reglas en la guerra, si bien, con el avance del tiempo y sin que se sepa muy bien por qué, se fueron estableciendo reglas que absolvieran de las atrocidades que se cometían. No se trataba de hacer una guerra justa, sino una guerra "lícita", cuyas reglas más importantes eran aquellas, consecuencia de la interpretación que cada Señor

Feudal hacía, tanto de los 10 mandamientos como del por entonces exiguo conocimiento oral – y visual, a través de capiteles, frescos y otras piezas- de las escrituras, desarrollo y herencia de la civilización y el arte románico. Es en esta época en que tanto los grandes Autores Cristianos³⁴² como Grocio³⁴³, Sassoferato³⁴⁴ o Legnano³⁴⁵ comienzan a desarrollar un concepto del derecho de las represalias o “de guerra y de paz”.



Marfil de la arqueta de San Millán de la Cogolla. San Millán anuncia la destrucción de Cantabria. Leovigildo da muerte a los cántabros. El arte románico recoge profusamente las manifestaciones militares y en este caso el pronunciamiento o aviso de hechos bélicos, como una declaración de guerra. Imagen, postal antigua.

3

La declaración de guerra se convierte en un mero requerimiento. Según el sociólogo francés Gastón Bothoul³⁴⁶, (1899-1980) así se clarifican poco a poco los conceptos: la guerra se asemeja a una querrela, o bien la guerra es un proceso.

El renacimiento trae consigo el concepto de Estado y la idea de soberanía. El designio de la guerra corresponde por tanto al soberano y a su voluntad. N. Maquiavelo (1469-1525) afirma que una guerra es justa cuando es necesaria y quién mejor que el rey para decidir esa necesidad. Un estado soberano, en el renacimiento, es aquel que siempre se halla dispuesto a batirse con todo el mundo. No se considera la justicia de la causa como un elemento definitivo para ir a la guerra, si bien se entiende que Dios puede apoyar la guerras justas y que el combatiente que pelea con la razón de su lado, al sentirse justificado, guerreará con más entrega y esto puede conducirlo a la victoria.

La institución del principio del derecho de estado desde el Renacimiento inspira a los pensadores modernos, encontrando, principalmente en el s. XIX un enaltecimiento de la guerra, no sólo como medio para conseguir fines como expresa Descartes (1596-1650) “Contra los enemigos puede hacerse casi

³⁴² Por no citar más que las más importantes, véanse sobre todo: San Agustín: *De civitate Dei*, libro XXII, capítulo 6; San Isidoro de Sevilla: *Etymologiarum vel originum libri viginti*, libro II, capítulo 1 y libro XVIII, capítulo 1; Santo Tomás de Aquino: *Summa totius theologiae, Secunda Secundae, Quaestio XL; etc.*

³⁴³ H. Grotius (de Groot): *De jure belli ac pacis libri tres*, 1.a ed., París, 1625.

³⁴⁴ SASSOFERRATO Bartolo de: *Tractatus represaliarum*, 1354.

³⁴⁵ LEGANO, Giovanni de. *De bello, de represaliis et de duello*, 1360.

³⁴⁶ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit., Pág. 73.

todo, siempre que se obtengan ventajas para los asuntos propios,...”, sino como un medio de enaltecer las virtudes del hombre. Según Nietzsche (1844-1900), el que cae es aquel que carece de valor³⁴⁷.

Es propio de periodos como el de la llamada Guerra Fría que nazcan, como especifica Mansó, diferentes concepciones del desarrollo, forma y regulación de todo lo militar, como la guerra psicológica, subversiva, revolucionaria, etc. Como antecedentes de estas concepciones, cita dicho autor³⁴⁸ la guerra psicológica utilizada por los Nazis, o la guerra revolucionaria permanente y mundial de los comunistas. Sobre esta cuestión de las diferentes concepciones, el general De Gaulle sostenía que no conocía más que dos: la guerra de movimiento y la de posición. Entre las muchas cosas que se han dicho sobre las nuevas dimensiones de la guerra y la estrategia, figuran las de que la guerra ya no es un acto militar, sino un conjunto de acciones psicológicas, subversivas, económicas, y así mismo jurídicas, en las que los únicos hechos no absolutamente necesarios, son los militares. Las citadas tendencias sobre las formas de la guerra, (y por extensión de las estrategias de la misma, entre las que se incluye el uso -o desuso- del Derecho), que contaban en un pasado reciente con importantes seguidores, con el tiempo fueron paulatinamente relegadas, en algunos casos, hasta su rechazo, si bien autores como Beaufre y sus textos sobre estrategia³⁴⁹ o la obra de Clausewitz³⁵⁰, siguen siendo enseñados y aplicados en la mayoría de los Centros de formación de mandos militares³⁵¹.

Más allá de la exaltación de la guerra, Von Moltke (1800-1891) hace una negación de la paz, estableciendo que “La paz perpetua es un sueño, y ni siquiera un bello sueño”.

Aunque la aceptación del “Derecho de la Fuerza” es una negación de la propia “Fuerza del Derecho”, esta es la forma de pensamiento más extendida en el s. XIX y hasta bien entrado el s XX. Solamente la SGM y el peligro de aniquilamiento mundial generaron una conciencia pacifista de supervivencia, cuyas manifestaciones artísticas van desde la denuncia de la injusticia de las muertes, violaciones y saqueos hasta corrientes positivas que buscan en el entendimiento y en la paz la solución a los problemas del mundo.

Actualmente el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas pretende actuar como mediador y regulador en los conflictos internacionales o en las guerras civiles, existiendo fuerzas de pacificación como las misiones de paz cuyo elemento más visible y conocido es el de los conocidos cascos azules.

³⁴⁷ Citado en “Spirit du droit Romain” t I, pág 246.

³⁴⁸ Diccionario enciclopédico de estrategia empresarial. Francisco J. Mansó. Editorial Díaz de Santos, Madrid.

³⁴⁹ BEAUFRE, André, General; *Introducción a la Estrategia*, Madrid, 1982.

³⁵⁰ VON KLAUSEWITZ, *De la...* Op. cit.

³⁵¹ Esta pervivencia es patente, en España, a modo de ejemplo, en el Manual de Derecho de Guerra. Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1986.

Hotel Rwanda es una producción que narra los crímenes de la guerra de aquel país a finales de la década de los 90 y los esfuerzos de un gerente de hotel para convertir su establecimiento en un espacio protegido por las Naciones Unidas y evitar así el genocidio al que su pueblo se ve sometido. En la imagen, un grupo de refugiados espera ser evacuado.



4

7.4. Reglas de la guerra: el Honor

En muchos casos, una regla no escrita de honor era el único código moral que podía obligar a unos contendientes.

Los dibujos y códigos medievales son muy pródigos en escenas macabras en los que abundan heridos agonizantes, heridas mortales de necesidad y abundante sangre. Sin embargo, los combatientes de aquella época anterior a la entrada en juego de la pólvora eran poco vulnerables. Los ejércitos batallaban todo el día sin perder más que algunos pocos hombres. A esto contribuía un código de honor de caballería que desautorizaba determinadas acciones. Los caballos estaban tan protegidos como los jinetes, y herir a un caballo estaba considerado como acción desleal. Tampoco era costumbre rematar al adversario caído, que en ocasiones podía ser un valioso prisionero.

En el cine, las reglas del honor en la guerra, como argumento, tienen un ejemplo muy destacado en la estética y bien documentada producción de Ridley Scott (1977, basada en la novela de Joseph Conrad *The duel* (*El duelo*)) *Los duelistas*, en la que dos húsares napoleónicos se enfrentan a lo largo de su vida y en el contexto de las campañas del Emperador, en un interminable duelo. El origen del litigio es una banalidad, pero arrastra a los dos hombres, o más bien a uno de ellos a satisfacer moralmente al otro en una serie de enfrentamientos que marcan sus vidas y que se ven adornados por un obsesivo gusto militar en las formas y en el sentido de los enfrentamientos. La actitud agresiva es representada como algo inherente al buen militar, si bien se plantean dos tipos humanos bien diferentes que vienen a representar dos actitudes ante la guerra. Por un lado una actitud muy del pensamiento miltkiano, que exagera el conflicto como forma de vida y por otro lado una actitud más propia del ideario rosseauiano en el sentido que desliga la guerra como hecho violento de las actitudes individuales de los enfrentados. La guerra en este caso es una profesión en la que los combatientes se enfrentan sin odio.

La película es una exhibición de habilidades militares y de bellos uniformes imperiales, terminando con un alegato a favor de la paz.



La estética napoleónica es especialmente atractiva. Napoleón sostenía que el soldado debía amar su profesión y que por ello los uniformes debían ser elegantes. Este principio se ha mostrado cierto en otras guerras y en otros ejércitos, existiendo un despegue por parte de los combatientes a los uniformes de estilo “poco militar”. Uniformes como el del Ejército Rojo, en la SGM, hubieron de ser modificados a imagen de los viejos uniformes zaristas, que gozaban de la aceptación popular: el uniforme hace soldados.

5

No es por supuesto un ejemplo único, el del cine, existiendo en la pintura romántica algunos ejemplos de cuadros que representan duelos en el llamado campo del honor o bien se representan actitudes honorables de los combatientes según el pensamiento de la época.

Finalizar este epígrafe poniendo de manifiesto la inherente pero armónica contradicción entre guerra, duelos, política y hasta el suicidio romántico, habida cuenta que, para el Derecho, los duelos siempre fueron ilegales, mas tácitamente aceptados por la sociedad. Desde el famoso triple duelo de *D'Artagnan*³⁵² hasta el que habría acabado con el *Conde de Montecristo*³⁵³, pasando por los duelos políticos de *Scaramouche*³⁵⁴ o *Rob Roy*³⁵⁵, en las reglas del honor, el duelo ha servido, respectivamente como detonante de amistades, arma de suicidio, instrumento para la conspiración política o meramente medio de lucro, hechos todos plasmados por las distintas artes.

7.5. La capitulación

La rendición no ha sido un factor a tener en cuenta hasta muy adelantada la historia. En las guerras de la antigüedad no era frecuente dar cuartel al enemigo vencido existiendo numerosos testimonios plásticos que recogen desde el momento de la rendición hasta el cautiverio o la ejecución de los prisioneros. También existen ejemplos en la pintura historicista de rendiciones en el mundo antiguo como las numerosas versiones de la rendición de Vercingetorix ante César, retratada en la pintura, la ilustración, el cine o en los recientes y populares cómics de Asterix. En cualquier caso, estas rendiciones del mundo antiguo no tienen las mismas consecuencias que aquellas amparadas en un tratado de capitulación mediante el cual las partes enfrentadas se ponen de acuerdo en la manera del fin de las hostilidades.

³⁵² Personaje de Alejandro Dumas (padre), *Los Tres Mosqueteros*, novela, 1844.

³⁵³ DUMAS, Alejandro. *El conde de Montecristi*, novela, 1844.

³⁵⁴ SABATINI, Rafael. *Scaramouche*, Novela.

³⁵⁵ SCOTT, Walter. *Rob Roy*, novela, 1817.



6

La rendición de Breda, (1635) Velázquez. Museo del Prado (Detalle). Liberación de París (1944), un civil no puede contener sus lágrimas. *Capitulación de Bailén*, (1864), Casado del Alisal. Museo del Prado. (Detalle).

Jurídicamente, la rendición, como toda relación jurídica por peculiar que pueda ser, requiere los tres elementos inherentes a dicha institución, que se ven claramente en cualquiera de los ejemplos arriba plasmados: pluralidad de sujetos –en este caso, los bandos combatientes-, objeto de las voluntades –el fin de la contienda- y causa –en este caso, el binomio victoria/derrota: estos elementos se puede comprobar que están presentes en toda manifestación estética de capitulación, desde Velázquez hasta las fotografías tomadas en el acorazado Missouri durante la rendición japonesa, como se podrá comprobar, y ponen de manifiesto el valor del arte como cronista jurídico, siquiera velado.

7.6. Los derrotados; vencidos y prisioneros

*¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera!
 ¡Honor al herido y honor a los fieles
 soldados que muerte encontraron por mano extranjera!
 ¡Clarines! ¡Laureles!*

Rubén Darío, *Marcha Triunfal*.

El trato humanitario a los prisioneros ha sido quizás uno de los aspectos de los que más se ha ocupado el derecho en relación con la guerra. También el arte en la pintura o la escultura se ha referido en numerosas ocasiones a la suerte corrida por los soldados vencidos y apresados y a través de numerosos testimonios gráficos, pictóricos o literarios conocemos las diferentes actitudes ante el cautivo y cómo la evolución de la sociedad ha traído reglas a la guerra, que han podido ser en alguna ocasión freno a los abusos y atrocidades y en otras, simple testimonio de un ánimo no cumplido.

Si bien en las legislaciones primitivas, sobre todo hebrea, china e hindú, constaban ciertas normas bélicas humanitarias, la idea central y norma general era la de la discriminación del extranjero, del bárbaro (no heleno en expresión

griega), a quien, en Roma, se identificaría como *hostis* y sería lícito combatir: *Adversus hostem aeterna auctoritas*³⁵⁶. No desconocieron, sin embargo, los romanos las leyes del honor guerrero, sometiendo la guerra a preceptos de carácter eminentemente ritual (*clarigatio*, por la que se hacía al enemigo la pública reclamación o *repetitio rerum*), sin cuya concurrencia el bellum no podía ser un *bellum pium*³⁵⁷. Aquí, aunque en su rudimentaria manifestación ritual o formal, está el origen de la teoría de la guerra justa, sería el marco pacifista cristiano -en que la caritas deviene en nuevo e importante factor- a través de la Escolástica el que establece las pautas definitivas de la guerra entendida en su sentido de guerra justa.

Son elementos esenciales de esta nueva teoría el justo título, la justa causa -motivo fundado en la justicia y proporcionado al mal que representa la guerra, la necesidad -entendida como ausencia de todo otro medio de vindicación-, y la justa conducción de la misma, a través de la racionalización humanizada de los métodos hostiles, con vistas al restablecimiento de la paz. En este último aspecto, y durante la Edad Media, la Iglesia se esforzó en humanizar la guerra, tanto pública como privada, condenando la esclavización de prisioneros, proscribiendo ciertas armas u ordenando la tregua *Dei* o plazo durante el que no se podía guerrear. Era, en cambio, lícito combatir al infiel, y toda alianza con él se condenaba generalmente como *impium foedus*³⁵⁸. Por lo demás, aparecieron en esta época las primeras manifestaciones de una normatividad incipiente relativa sobre todo a la neutralidad, terrestre (justificación, por ejemplo, del paso inocente de tropas beligerantes por territorio de país neutral) y marítima (protección de la propiedad neutral en el mar frente a los beligerantes en guerra marítima, siendo muestra los preceptos del *Llibre del Consulat del Mar*).

Al deshacerse la unidad política de la Cristiandad medieval, lo cual implicaba la monopolización de la facultad de hacer la guerra por los reinos nacionales, las condiciones de la guerra se hicieron cada vez más onerosas, conociéndose en los periodos de las guerras religiosas y dinásticas frecuentes violaciones de la neutralidad, alteraciones de las alianzas (*renversements des alliances*) y apologías de las guerras preventivas en el nuevo marco del equilibrio político europeo.

La protección de la propiedad neutral en guerra marítima, tal como aparecía asegurada en el Consulat de Mar, sufrió graves restricciones, llegándose a prácticas como la de la “infección hostil”, consistente en el apresamiento del barco neutral que transportara mercancía enemiga y de la mercancía neutral transportada en barco enemigo; estos y otros atentados de los beligerantes contra los derechos de los neutrales determinaron la constitución por éstos de ligas de neutralidad armada. Pese a tales rigores, se acentuó por entonces una corriente, ya iniciada en el Medievo, hacia la humanización de la guerra terrestre, especialmente a través de convenciones entre beligerantes con

³⁵⁶ La eterna autoridad frente al Bárbaro (traducción del autor)

³⁵⁷ Guerra pía o consagrada.

³⁵⁸ Hecho impío . T del autor.

cláusulas en favor de combatientes heridos o enfermos o para el rescate o canje de prisioneros (como, p. ej., un convenio anglo-francés de 1743 en que se garantizan la inviolabilidad de los hospitales militares).

Como testimonio del trato dado a los prisioneros de guerra en la antigüedad tenemos los relatos de Numancia a través de los cuales sabemos que los defensores de la ciudad ibérica que no se suicidaron al final del asedio romano fueron vendidos como esclavos en Roma, donde fueron llevados como botín de guerra.



Alejo Vera, en esta obra de 1880 perteneciente al Museo del Prado representa el momento en que los legionarios romanos irrumpen en las ruinas de Numancia y contemplan el sacrificio de sus últimos defensores. Aquellos que no se suicidaron fueron hechos prisioneros y vendidos como esclavos, conforme al derecho romano de la época.

7

En la edad media se desarrolló un código no escrito de conducta caballeresca que con frecuencia se alternaba con las mayores brutalidades. En muchos casos esta atención a la legalidad no era más que un requerimiento, una formalidad después de la cual si no era satisfecha, cabía cualquier actuación.

Imagen procedente de la *Biblia Macejowsky*, ilustrando la masacre de prisioneros en la toma de una ciudad S. XII.

(Osprey Publishing/ Ed del Prado. *Las guerras de asedio en la Edad Media*)



8

Si la diplomacia no conseguía persuadir a un enemigo para que rindiese sus plazas fuertes, era necesario aparecer con una fuerza ante las puertas de las mismas, esta fuerza podía ser en sí disuasoria o significar el comienzo de un asedio.

Cuando el código de caballería era respetado debidamente, el jefe de una fuerza sitiadora pedía a la guarnición que se rindiese antes de que comenzasen las hostilidades. Si esto era aceptado, la práctica reconocida era permitir que los sitiados saliesen ilesos con sus armas enseñadas y equipos. En cambio, si la demanda no era aceptada el sitiador estaba en su derecho de saquear la ciudad y masacrar a sus habitantes. No se hacían prisioneros.

Esto está ilustrado gráficamente en el Asedio a Mequinenza, en España por el rey Alfonso (Alfonso I el Batallador), de Aragón en 1133. Su invitación a que los habitantes del castillo dejaran todas sus posesiones fue rechazada con desdén, pero cuando tres semanas después de comenzado el asedio, los hombres del castillo pidieron la paz y solicitaron que se garantizase la vida de los prisioneros, el rey enfadado les recordó su anterior burla, tomó por asalto el castillo y decapitó a los que capturó.

William Shakespeare (1564-1616) recoge de esta manera el asedio por parte de Enrique V (1387-1422) a la ciudad de Harfleur: y es representado, sin demasiados medios pero de manera muy efectiva en el filme de Kenneth Branagh Enrique V³⁵⁹, del cual se ofrece un fotograma relativo a este momento a continuación.

¿Qué decide en esta hora el gobernador de la ciudad? Este es el último parlamento que concedemos. Por consiguiente, rendíos a nuestra discreción o, como hombres ensoberbecidos por la destrucción, desafiad nuestros más duros rigores; pues tan verdad como soy soldado, nombre que, en mi opinión, considero el mejor, si reanudo el cañoneo, no abandonaré a Harfleur, medio demolido ya, hasta que quede sepultado entre sus cenizas.

William Shakespeare. *La vida de Enrique V.*-Acto III, Escena III. Imagen: fotograma de Enrique V, de Kenneth Branagh.



9

De este modo, muchas conquistas terminaban con un terrible derramamiento de sangre, indiscriminadamente entre población civil y soldados.

Era más probable que se tratase con indulgencia a los que componían una guarnición derrotada tras un asedio que a los habitantes de una ciudad. Esto probablemente resulte, no del reconocimiento de un derecho militar, sino más bien de la aceptación del principio de obediencia debida por el vasallo a su señor, es decir que los soldados eran simples complacientes respecto a los deseos de su señor en la defensa de una fortaleza.

³⁵⁹BRANNAGH, Kenneth. *Enrique V*. Lomas films, UK, 1990.

Así mismo, los prisioneros capturados por la guarnición de un ejército sitiador podrían recibir buen trato, como ocurrió en 1098 cuando la guarnición de Guillermo Rufus en Ballón apresó a los hombres del ejército de Fulk de Anjou. Guillermo los puso en libertad provisional, negándose a creer que un verdadero caballero faltaría a su palabra. El concepto del honor era de gran importancia; así la guarnición en Vignants esperó en realidad a que fuese tomada por asalto, permitiendo así la oportunidad de una rendición digna a Roberto de Normandía, en 1102.

Los prisioneros eran utilizados eran empleados como instrumento de terror, como en 1139, cuando el rey Esteban capturó a Roger le Poer y amenazó con colgarle a la puerta del castillo de Devizes, a menos que su madre, que lo defendía, lo rindiese.

Durante el largo asedio a Antioquia, por los hombres de la Primera Cruzada, los prisioneros musulmanes devueltos de Harenc en 1097 fueron solemnemente decapitados por el conde de Bohemond, mientras que al año siguiente llevaron también cien cabezas cortadas al campo para incitar a los cruzados y desmoralizar al enemigo³⁶⁰.

Una estética macabra y muy propia de la guerra toma cuerpo en estos acontecimientos y es repetida en dibujos e ilustraciones como las que hemos visto, en pinturas; caso de la obra de Antonio Gisbert (1832-1902) que muestra al verdugo mostrando la cabeza decapitada de Juan Bravo, esculturas como el *Perseo* de Benvenuto Cellini (1500-1571), o en el caso de la producción cinematográfica, en películas como *El retorno del rey*³⁶¹ o *El hombre que pudo reinar*³⁶² en las cuales las cabezas cortadas de los enemigos son lanzadas a los sitiados con objeto de minar su moral o se usan para jugar al polo.

En el ajusticiamiento, la venganza o como símbolo de la victoria, las cabezas cortadas son un símbolo que se ha reflejado en la historia del arte. En las imágenes, Perseo de Cellini, detalle del Ajusticiamiento de los comuneros de Antonio Gisbert y detalle Grande hazaña, con muertos, de los Desastres de Goya.



10

El cronista Froissart menciona a un mensajero que fue decapitado durante el asedio de Auberoche en 1345, el cual fue colocado en la honda de un trabuco

³⁶⁰ GRAVETT, *Las guerras...* Op. cit. Pág. 18.

³⁶¹ JACKSON, Peter, *El retorno del Rey The return of the King* Australia, 2005.

³⁶² HOUSTON, John, *El hombre que pudo reinar, The Man who Would Be a king*. USA, 1975.

con sus cartas alrededor del cuello y lanzado de vuelta por encima de las murallas³⁶³.

Las cabezas de los soldados enemigos son lanzadas al interior de la fortaleza por medio de una catapulta para desmoralizar a los defensores. Tal brutalidad fue especialmente común durante las cruzadas. Esta ilustración francesa data de la primera mitad del s. XIII. Ocasionalmente las cartas se rechazaban clavándolas en las cabezas de los mensajeros y se lanzaban de vuelta al castillo. Imagen Bibliothèque Nationale, París, Ms. Français.



11

Aunque la obra en la que el ajusticiamiento mediante la decapitación tiene su mayor expresión es sin duda la de Casado del Alisal (1832-1886), *La leyenda del rey monje* (1880), (conocida también como *La campana de Huesca*), visible en la reciente ampliación del Museo del Prado y en la que el artista plasmó magistralmente la resolución cruel y drástica del anciano Ramiro II de Aragón de escarmentar a sus vasallos más levantiscos cortando sus cabezas y disponiendo con ellas un círculo de cuyo centro colgó a modo de badajo la del arzobispo de la región, que se le oponía. Después de esto “llamó a los demás varones y mostró ante su espantada vista la famosa campana que había de llamar a sus vasallos todos a la obediencia del rey y de la ley”³⁶⁴

La Campana de Huesca o La leyenda del Rey monje, Casado del Alisal, 1880, Museo Nacional del Prado, Madrid.



12

Hoy en día las leyes internacionales regulan el conflicto, sin embargo esto no impide las actuaciones bárbaras, las cuales llegadas al extremo de la perfección de los medios audiovisuales actuales, ofrecen imágenes como la que sigue, recogida en un conflicto africano reciente y que nos hace

³⁶³ GRAVETT, *Las guerras...* Op. cit., Pág. 9.

³⁶⁴ Citado en el Catálogo *El siglo XIX en el Prado*. Op cit.

cuestionarnos la evolución de la civilización al mismo tiempo que plantea, desde el punto de vista de la cultura visual un “todo está permitido” que sitúa esta clase imagen dentro de lo cotidiano e incluso próxima a valores introducidos en nuestra sociedad por el lenguaje publicitario, que en ocasiones, busca impactar en el espectador consiguiendo esto en un principio pero colocándonos en una sórdida posición de costumbre frente al horror. Tal vez en el exhibicionismo de lo repulsivo y de la falta de medida no se haya evolucionado desde aquellas batallas medievales.



Noel Quidu, Cabeza de un miembro del movimiento armado LURD, 2003, Monrovia. Extraído de Historia de la Fealdad, de Humberto Eco, Lumen. 2007.

Cartel publicitario de Oliviero Toscani para Benetton. Un paramilitar africano sostiene un fémur humano. Tal vez la visión del exceso sea el mejor argumento contra el mismo. Desgraciadamente, desde las imágenes del holocausto hasta hoy, nos hemos acostumbrado a su visión.



13

En la Edad Media tampoco existía cuartel para el herido en combate; cuando Sir Edmundo Springhouse se cayó de una escala durante el asedio que Enrique V mantuvo en Caen, en 1417, los franceses defensores del castillo arrojaron paja ardiendo al foso, y se calcinó en su armadura, quedando registrado en ilustraciones de la época³⁶⁵.

En este sentido, la moral era muy importante, y los prisioneros eran utilizados para presionar al enemigo. Esta se fomentaba también por el empleo del “humor negro” y los gestos de uno y otro bando eran contestados con desdén.

La pintura es un elemento de la propaganda que tiene un gran efecto sobre la moral y en ella se reflejan actitudes heroicas o bien derrotas que hablan de la gloria del vencedor. En la pintura española del s. XIX encontramos ejemplos que nos hablan de la actitud heroica del pueblo que prefiere morir antes que caer en las manos del vencedor, como la citada anteriormente *Numancia*, de Alejo Vera o *El hambre de Madrid*, de José Aparicio (1808) en el que se muestra la superior nobleza del pueblo de Madrid frente al poderío militar francés. Para que no quepa duda al espectador del mensaje propagandístico

³⁶⁵ GRAVETT, *Las guerras...* Op. cit. Pág 19.

de la pintura, Aparicio inscribió con letras de oro “CONSTANCIA/ ESPAÑOLA/ AÑOS DEL HAMBRE/ DE 1811 Y 12./ NADA/ SIN FERNANDO”. El cuadro gozó de extraordinaria popularidad en su tiempo, y según cita Carlos G. Navarro en *Madrid 1808, Ciudad y Protagonistas*³⁶⁶, fue fecundamente divulgado por medio de grabados, que lo asociaron siempre al más rancio patriotismo y a la completa ausencia de gusto artístico.

El hambre de Madrid.

José Aparicio. 1818, Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Historia, Madrid. El pueblo llano de Madrid elige la muerte por inanición antes que dejarse alimentar por el enemigo, como lo hizo en Numancia o Sagunto, quedando además el paralelismo con estos episodios evidente en el tratamiento de los harapos que visten los madrileños y que recuerdan los ropajes de los antiguos, en contraste con los brillantes uniformes imperiales.



14

Con la representación de los sentimientos populares, del sentir de los derrotados y de actitudes nacionalistas, deja de tener sentido la caracterización rousseauniana de la guerra como sólo una relación de Estado a Estado y parece como si la nueva guerra total, que se extiende ampliamente en el tiempo y en el espacio, y que no distingue entre combatientes y no combatientes, fuera a suponer la caducidad de las prescripciones del Derecho internacional.

En estas peligrosas circunstancias, los Estados van a intentar conseguir, por vez primera, una reglamentación generalizada y sistemática, al menos sobre el papel, de la guerra por el Derecho, mediante, sobre todo, una serie de convenciones multilaterales, los Tratados Internacionales, que intentarán determinar las condiciones de licitud de los métodos bélicos en la guerra terrestre y marítima.

La imagen del depuesto, del vencido y humillado es tratada extensamente en el arte, creando figuras más o menos emotivas en función del respeto que se tuviera al adversario o de las necesidades de la propaganda.

³⁶⁶ *Madrid 1808 Ciudad y Protagonistas*, Catálogo de la exposición, Cuartel del Conde Duque, Madrid, 2008.

Imagen publicitaria de la derrota alemana en El Alamein, en 1943. Para los británicos era esencial pararle los pies a Rommel, no sólo militarmente sino también para la moral de las tropas y la estabilidad del imperio. En la fotografía, un oficial del Afrikakorps yace a los pies de su guardián ejemplificando la derrota del eje. Con alto poder propagandístico, es probable que la foto no sea real sino haya sido preparada por los servicios de propaganda británicos



15

El s. XX ha conocido atrocidades de todos los calibres. Pese a los avances tecnológicos o sociales, la guerra sigue careciendo de límites. Hubo sin embargo campañas en la SGM que se distinguieron por el trato cortés a los prisioneros.

De alguna manera esta consideración estaría dentro de la señalada por Bothoul en su *Tratado de Polemología*³⁶⁷ y que entiende la guerra como un juego o deporte cuyos practicantes o profesionales observan cuidadosamente sus reglas.

Los generales Erwin Rommel (1891-1944) y Bernard Montgomery (1887-1976) demostraron su caballerosidad durante la campaña del norte de África en incontables ocasiones. Los oficiales prisioneros de uno y otro bando eran objeto de atenciones, como ser invitados a cenar por el general rival³⁶⁸, como cuando Montgomery invitó al general alemán Von Thoma (1891-1948), después de haber sido capturado este en una batalla.³⁶⁹

³⁶⁷ -BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit. Pág. 506-507.

³⁶⁸ La cinematografía se ha hecho eco de estos actos caballerescos, en películas como *Cinco tumbas al Cairo*, en la que un sobreactuado Rommel / Stroheim ofrece una cena a oficiales británicos en cautiverio en la que desvela unos fantasiosos planes para la invasión de Egipto. También en *El puente sobre el río Kway*, el comandante Saito interrumpe el cautiverio del oficial británico interpretado por Alec Guinness para intentar doblegarle con una delicada cena.

³⁶⁹ MACKSEY, K. J. *Afrika Korps*. San Martín Historia del siglo de la violencia Campañas , libro nº 1, Madrid 1977, Pág. 170.



El general Montgomery recibe al general Von Thoma en su cuartel general en El Alamein, tras haberse rendido este en 1943. El respeto por el adversario fue imperativo en esta campaña y el general alemán recibió las atenciones del comandante británico.

16

En otras ocasiones se enviaban mensajes sin codificar para informar a los familiares de los prisioneros sobre si un soldado estaba vivo y cómo se encontraba³⁷⁰. Estos mensajes eran devueltos con fórmulas de cortesía. Sin embargo no debemos pensar que en la guerra moderna esta conducta es la habitual.

Como resultado de la ideología nazi, que consideraba a otras razas como inferiores, la falta de respeto por las leyes humanitarias se tradujo en un trato brutal a los prisioneros del este, especialmente a los soviéticos, lo cual tuvo en estos una respuesta si cabe más despiadada hacia sus agresores vencidos, que se materializó en las ordenes explícitas dadas por el mariscal Zukov para la rapiña y las violaciones que mantuvieron en el terror a la ciudad de Berlín en las primeras semanas después de la capitulación de Alemania.

La pintura oficial rusa, igual que la alemana, se encargaron de ser un instrumento de propaganda y de instrucción de las clases populares. De este modo existieron numerosos ejemplos de obras en las que partisanos o “madres” rusas conducen a prisioneros alemanes al cautiverio, ejemplificando así la actitud de heroica resistencia al invasor. El papel de la mujer, en este sentido, como obrera, como partisana o como madre fue muy explotado especialmente por la propaganda soviética que presentaba mujeres vigorosas, corpulentas y severas enfrentándose a los soldados alemanes sin temor y siendo así un ejemplo para la resistencia al enemigo.

³⁷⁰ Redactores de Time Life Books. *El tercer Reich ,Afrikakorps, Rommel, el zorro del desierto*, Editorial Optima. Barcelona, 2002, Pág. 56.



17

Prisioneros alemanes entregan sus armas en Berlín, en 1945 y una partisana rusa custodia a un oficial alemán prisionero. Ejemplos de pintura de propaganda soviética.³⁷¹

En el cine, *El Puente sobre el Río Kwai*,³⁷² (David Lean 1957), presenta un homenaje y un recuerdo a los ingleses que fueron tomados prisioneros por los japoneses durante la SGM. En el filme, un oficial británico alude a los tratados internacionales (Convención de Ginebra) para reclamar un trato justo para sus hombres, que son tratados como esclavos por los japoneses. Precisamente, la condición de soldado da, supuestamente, al prisionero un estatus que le protege, mientras que el civil (en la película, sin honor) carece de derechos civiles. Se contraponen dos sistemas jurídicos, el occidental, basado en la Convención de Ginebra, moderno y humanitario, representado por el flemático oficial británico y el Bushido o código militar medieval del samurai japonés, que plantea un sistema mucho más brutal de hacer la guerra, resultando la película una clara defensa de los valores occidentales. En el filme, los harapientos soldados británicos mantienen sus uniformes en el mejor estado posible y conservan su dignidad como soldados dando a las formas externas una gran importancia para mantener el espíritu de combate y la confianza en los superiores.

³⁷¹ -Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial, *El ocaso de los dioses*. Quórum Ediciones Madrid, 1986, Pág. 81.

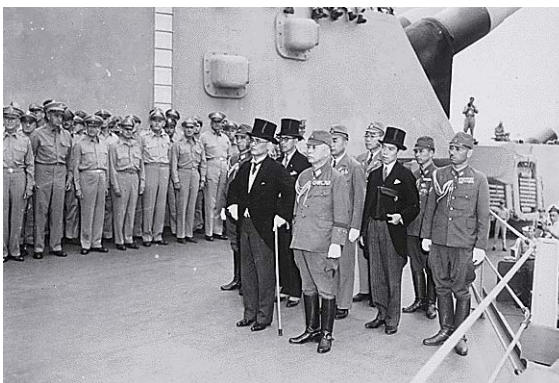
³⁷² LEAN, David. *El Puente sobre el Río Kway*. *The bridge of Kway river* 1957 Columbia Pictures, GB-USA, 1957.



La película *El puente sobre el Río Kway* presenta la resistencia de un oficial británico y su fe en los acuerdos internacionales que deben regir el trato a los prisioneros en una guerra entre naciones civilizadas.

18

Si bien las normas contenidas en los Tratados Internacionales constituían en general una garantía de humanización aceptable, su eficacia se veía esencialmente reducida por la presencia de la cláusula *si omnes*, que condicionaba la aplicabilidad de las normas a que todos los beligerantes del conflicto concreto fueran partes en dichos instrumentos. Pese a que de hecho se ignoraran muchas de estas disposiciones por los contendientes en las dos guerras mundiales, el proceso de fijación escrita de los preceptos humanizadores de la guerra continuaba: en el ámbito de la guerra terrestre fueron apareciendo sucesivas reglamentaciones sobre la proscripción de la guerra química (protocolo de Ginebra de 1925), la suerte de los prisioneros de guerra (convenios de Ginebra de 1929 y 1949), la protección de las personas civiles en tiempo de guerra (convenio de Ginebra de 1949), la protección de los bienes culturales en caso de guerra (convenio de La Haya de 1954) y otras, sobre las que la pintura, la fotografía y el cine han hecho recaer su atención sobre todo en las culminaciones propias del cine bélico o con las grandes expresiones fotográficas del siglo XX, creando iconos como la firma en el acorazado Missouri de la capitulación de Japón en 1945, o el final de la película *Lawrence de Arabia*³⁷³.



La delegación japonesa embarca en el acorazado Missouri para firmar la rendición en 1945. En una campaña eminentemente naval, la elección de un potente acorazado como escenario para la firma de la capitulación no es casual, así como el hecho de elegir la cubierta en lugar de una sala de conferencias cerrada. El enemigo debe rendirse ante los cañones. La estética de un orden gigantesco pretende subrayar la derrota del adversario y el escenario se convierte en una muestra de poder ante la cual el enemigo se ve reducido.

19

En el ámbito de la guerra naval, la conferencia naval de Londres aprobó el 26 de febrero de 1909 una declaración (no entrada en vigor, pero de indudable interés en cuanto declarativa de Derecho consuetudinario preexistente) en que se regulaban materias como el bloqueo, el contrabando en tiempos de guerra

³⁷³ LEAN, David, *Lawrence de Arabia*, Columbia Pictures UK, 1962.

(distinguiendo entre contrabando absoluto, contrabando relativo o condicional y mercancías libres), la “asistencia hostil” o un neutral service (confiscabilidad del barco neutral que incurre en ella), la destrucción de presas neutrales, el carácter neutral o enemigo de buques y mercancías, el art. 22 del tratado naval de Londres de 22 abr. 1930 y el protocolo de Londres de 6 nov. 1936 vinieron, por su parte, a reglamentar el uso del arma submarina, y uno de los convenios de Ginebra de 1949 vino a proveer al mejoramiento de la suerte de los enfermos, heridos y náufragos de las fuerzas armadas navales, lo que nos lleva a expresiones gráficas que, bebiendo de *La balsa de la Medusa* (1819), de Géricault, (1791-1824) no son sino plasmaciones de la desesperanza del desierto de la Alta Mar, medio al que gráficamente, ha sido asimilado, precisamente por su homogeneidad e idoneidad para ensalzar plásticamente a los actores principales de la obra, llegando el propio Rommel a definir el desierto como “un océano en el que nunca se hunde el remo”³⁷⁴.

Numerosos convenios han venido a intentar mejorar la suerte de prisioneros y náufragos en las guerras. En la imagen, *La balsa de la Medusa*, en la que Géricault hace un cuidadoso estudio sobre la desesperación causada por el abandono y las condiciones extremas. Musée du Louvre, París.



20

En este sentido, el trato a los prisioneros es competencia de organismos internacionales como la cruz roja, pero su efectividad está limitada por las circunstancias del conflicto, o el capricho del vencedor, por lo que el prisionero de guerra raras veces recibe un trato correcto. Numerosas obras de cine se han hecho eco del trato a los cautivos siendo todo un género en si mismo el de las películas de fugas de campos de prisioneros. La más celebrada de todas tal vez sea *La gran evasión*³⁷⁵ (*The Great Escape*, John Sturges, 1962) basada en un hecho real, y que hace hincapié en la diferencia de consideración que tenía un prisionero militar en un campo gobernado por la Luftwaffe³⁷⁶ o en uno de las SS³⁷⁷, quienes no compartían el “caballeroso sentido de camaradería” de los primeros, según la versión española de la cinta. Otras producciones cinematográficas que abordan el cautiverio de militares son la futbolística

³⁷⁴ Grandes personajes de la SGM, *Rommel*, Ediciones del Prado, Madrid, 1985, Pág. 20.

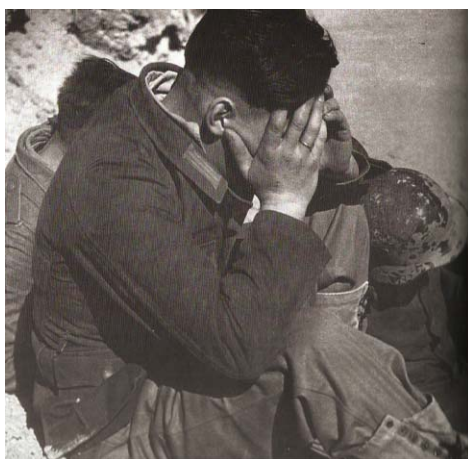
³⁷⁵ STURGES, John. *La gran evasión*, *The great escape*. Metro Golwing Mayer/ United Arists, 1963.

³⁷⁶ *Luftwaffe*, literalmente Arma Aérea, nombre que recibía la aviación militar alemana durante el Tercer Reich.

³⁷⁷ *SS*, *Schutze Staffeln*, literalmente Escuadras de Protección, milicia armada del partido nazi durante el Tercer Reich

*Evasión o victoria*³⁷⁸, (John Houston 1981), la serie televisiva *La fuga de Colditz*³⁷⁹, (BBC, 1972-74), o la obra de Billy Wilder *Stalag 17 Traidor en el infierno*³⁸⁰, de 1956.

En cualquier caso, el cautiverio no es una situación cómoda para los que lo sufren, existiendo en la actualidad situaciones de flagrante ilegalidad en el trato a los prisioneros de guerra, considerados criminales a los que se aplican reglas especiales y se internan en campos fuera del alcance de los organismos de vigilancia que pueden velar por los derechos humanos.



Un prisionero alemán perteneciente al Afrikakorps llora desconsoladamente en su cautiverio. Ha sido desposeído de sus correajes así como de los cordones de sus botas tropicales. El cautiverio pasará por largos años en campos de prisioneros hasta la liberación de los supervivientes pasada la guerra. Especialmente drámático fue el trato a los prisioneros en el frente del este. Miles de soldados del ejército rojo murieron por los malos tratos dispensados por los alemanes, que fueron pagados con la misma moneda al acabar la guerra. El control internacional o de organizaciones humanitarias sobre los prisioneros casi nunca consigue evitar los abusos.

21

7.7. El contrabando

En la guerra, además surgen figuras, tanto legales como reales, como puede ser la del contrabando y el contrabandista. En lo que respecta al contrabando, esta práctica, propia, esencial y casi fomentada en el tiempo de necesidad por antonomasia, que es el bélico, y regulada a raíz de la precitada conferencia Naval de Londres, la figura del contrabandista como aliado de la necesidad y a menudo único mecanismo para la obtención de todo tipo de materias, ha sido observada tanto pictórica y fotográficamente como sobre todo en el cine, con figuras de dudosa –pero nunca mala- moral como Rick en *Casablanca*³⁸¹, pasando por el niño Christian Bale de *El Imperio del Sol*³⁸² hasta el propio Han Solo de *Star Wars*³⁸³, que se erige en un moderno estraperlista con evidente

³⁷⁸ HOUSTON, John. *Evasión o victoria*. Lorimax, USA 1981.

³⁷⁹ *La fuga de Colditz*, serie de televisión, BBC, GB, 1972-74.

³⁸⁰ WILDER, Billy. *Stalag 17, traidor en el infierno*. Paramount Pictures. USA 1953.

³⁸¹ CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA 1943.

³⁸² SPIELBERG, Steven. *El imperio del sol*. USA 1987.

³⁸³ LUCAS, G. *Star Wars* 1977. Op cit.

paralelismo al personaje de Bogart., e incluso en el comic, como *Stock de Coque*³⁸⁴ o el fuera de la Ley Corto Maltés.

En la cantina de *Mos Esley* o en el *Café Americain* de Casablanca dos contrabandistas fuera de la ley representan a la resistencia frente al imperio o al Reich en tiempos de guerra.



22

7.8. Los castigos en tiempo de guerra

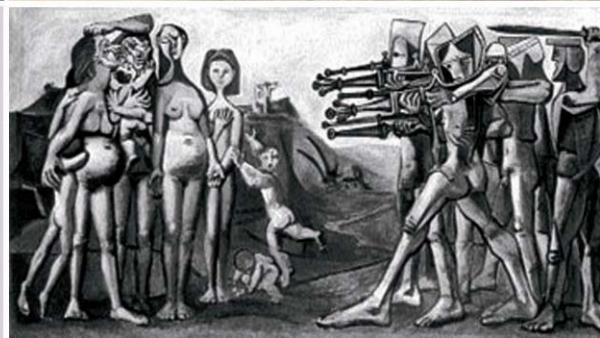
Las ejecuciones como instrumento de represión, prevención, aviso o escarmiento han sido continuo objeto de representación, sobre todo pictórico, constituyendo el primer ejemplo de denuncia social, especialmente, en lo que a España incumbe, en posturas liberales ante el abuso de poder o el devenir histórico.

Los cuadros sobre ejecuciones encuentran importantes ejemplos en la pintura historicista del s. XIX español y especialmente en la pintura de Gisbert (1835-1902) que cuenta con las obras más destacadas de este tema. Obviamente no podemos dejar de citar la que con toda probabilidad es la obra más conocida de nuestra pintura que representa una ejecución, como es *Los fusilamientos del tres de mayo*, (Museo del Prado, 1814) de Goya (1746- 1829), realizada por el artista como una continuación en el tiempo del momento representado en la obra de los mamelucos, junto con la cual son probablemente la representación más importante del conflicto y la represión en nuestra pintura. Cabe destacar, que participando de cualidades que tal vez las podrían incluir dentro de la pintura histórica o épica, estas obras van mucho más allá, y son realmente difíciles de clasificar, siendo casi un género en si mismas.

³⁸⁴ HERGÉ. Les Aventures de Tintín. *Stock de Coque*, (*Coque en Stock*), Juventud, 1968.



La ejecución de los Comuneros de Castilla y El fusilamiento de Torrijos, de Antonio Gisbert, Los Fusilamientos del 3 de Mayo, de Goya, el Fusilamiento de Maximiliano, de Manet, fusilamientos de Picasso, algunos ejemplos de cuadros de ejecuciones.



23

La pintura historicista recoge estos momentos para crear figuras heroicas, que se enfrentan a la muerte con un gesto de desden o en el caso de autores más románticos o expresionistas, las pinturas de ejecuciones son utilizadas para representar el sufrimiento y denunciar la crueldad de los que empuñan las armas o reivindicar la injusticia de la historia. A este respecto, Sánchez Camargo en su estudio sobre la representación de la muerte en el arte³⁸⁵, sostiene al referirse a las obras de Gisbert (1835-1902) que a la muerte de los tres patriotas (*Muerte de Los Comuneros*), sigue la de Torrijos y que, si bien los motivos que terminan con unos en el cadalso y con los otros en el fusilamiento no son los mismos, existe entre los ejecutados, aparte de la identidad a la que los somete el mismo fin, otra afinidad, que es un eslabón en la tristeza y en la muerte ininterrumpida de lo español. Gisbert, señala Sánchez Camargo, se encarga de decirlo con una lengua mecanizada, y con mano segura, no para apresar la idea, sino para inmortalizar a los personajes accidentales que la realzan o la sufren.

³⁸⁵ SANCHEZ CAMARGO, Manuel. *La muerte en la pintura española*. ALDUS, Madrid 1954, Pág. 466.

7.9. Los crímenes de guerra

La guerra posee una paradójica situación moral y legal pues, pese a toda su barbarie, está regulada y contemplada internacionalmente y numerosos códigos la han intentado regir de alguna manera a lo largo de la historia. Dentro de estos códigos se intenta poner límites a los actos que, dentro de la guerra son considerados al margen de esta, esto es; actos criminales. Así, y conforme al estatuto del Tribunal de Nuremberg de 8 de agosto de 1945³⁸⁶, son crímenes de guerra:

- a) Los crímenes contra la paz, consistentes en el planeamiento, preparación, iniciación o ejecución de una guerra de agresión con violación de lo dispuesto en los tratados o acuerdos internacionales.
- b) Los crímenes contra la humanidad, referidos al asesinato, exterminio, sometimiento a esclavitud, deportación y otros actos inhumanos cometidos contra cualquier población civil, o persecuciones motivadas por fines políticos, sociales, religiosos o de raza.
- c) Los c. de g., que abarcan la violación de las leyes y usos de guerra, asesinatos, malos tratos, deportaciones de poblaciones civiles para trabajos forzados o para cualquier otro propósito, asesinatos de prisioneros, ejecución de rehenes, despojos de propiedades, destrucción innecesaria de ciudades, devastaciones no justificadas...

Dicha enumeración, no taxativa, ha de complementarse con las instrucciones de la Comisión de la ONU³⁸⁷, a cuyo tenor se entiende por crimen de guerra “la infracción consciente y dolosa de la reglamentación positiva del Derecho de guerra, tal como aparece consignado en textos internacionales válidos”, remisión que ha de entenderse hecha a su vez a la Convención de Ginebra de 22 de agosto de 1864, relativa a trato de heridos y prisioneros; la Convención de Washington de 6 de febrero de 1922, sobre guerra marítima y submarina; la Convención de La Haya de 18 de octubre de 1907 y la de Ginebra de 12 de agosto de 1949. Esta diversidad de fuentes legales no es sino trasfondo de la preocupación, exacerbada tras las barbaries de Matthaussen, Dachau o Katin, por frenar los genocidios y asesinatos en masa consecuencia de la segunda contienda mundial. A su vez, la preocupación por los abusos máximos constitutivos de crímenes de guerra se ha plasmado, a lo largo de la Historia, como en los documentos reales que han constituido en si mismos imágenes de un enorme valor como iconos culturales.

³⁸⁶ Acuerdo adoptado por el gobierno de los Estados Unidos de América, el Gobierno Provisional de la República Francesa, el gobierno del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte y el gobierno de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas para el enjuiciamiento y castigo de los principales criminales de guerra del eje europeo, firmado en Londres el día ocho de agosto de 1945. (Documento convencional jurídico público sin sujeción a ISBN o derechos de propiedad intelectual. Publicación libre). Dicho acuerdo dio lugar al estatuto .. firmado en Berlín el día 6 de octubre de 1945

³⁸⁷ Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio, adoptada y abierta a la firma y ratificación, o adhesión, por la Asamblea General en su resolución 260 A (III), de 9 de diciembre de 1948.



A pesar del horror que suscita, no es posible hablar sobre crímenes de guerra obviando la imágenes del holocausto. Presentes ya en la obra de Goya, nos traen la impotencia ante una imagen de la estética del terror, de terribles connotaciones y que una vez vista es imposible olvidar. Foto cortesía Imperial War Museum, Londres.

24

Con Nüremberg y Tokio, las sanciones por crímenes de guerra y contra la paz alcanzan su expresión más mediática. Desgraciadamente, con más frecuencia de la prevista se cometieron en las dos guerras mundiales violaciones graves de aquella extensa normatividad, y ello debido a diversos factores: la capacidad destructora de las nuevas máquinas bélicas (que hacían inservibles, por anacrónicas, las normas tradicionales, necesitadas de urgente revisión), la totalización globalizadora de la guerra actual, el abuso de las técnicas tendentes al debilitamiento del enemigo en el nuevo marco de la guerra económica con el consiguiente deterioro de la protección de los neutrales (limitación de las importaciones, embargo general), la ausencia de una precisa reglamentación de la guerra aérea, la contemplación de la paz como un diktat del vencedor, etc.

Tal vez sea el cine el que más explícitamente se haya ocupado de retratar los crímenes de guerra. *La noche de los generales*³⁸⁸, (Anatole Litvak, 1966), relata la actuación de un general nazi, participante en la matanza del Getho de Varsovia y que sin embargo es buscado por la ley por asesinar prostitutas. El análisis patológico del sujeto es tratado en el film en el que Peter O'toole interpreta al sádico general alcohólico y con graves desequilibrios mentales. Esta condición es mostrada de manera particular en relación con el arte, manteniéndose un interesante duelo psicológico con un autorretrato de Van Gogh, requisado por los nazis en su pillaje en Francia.

³⁸⁸ LITVAK, Anatole. *La noche de los generales*, GB, 1967.



25

La noche de los generales. Fotogramas

La película plantea la paradoja de que es admisible, dentro de la guerra, matar sin límites y al mismo tiempo desarrolla una trama policíaca mediante la cual el criminal es perseguido por sus actos privados.

De un modo más angustioso, *Amén*³⁸⁹ (2001), de Costa Gavras, bajo un cartel basado en una obra de Hartfield, plantea el dilema moral de los católicos en la Alemania nazi a través de un químico, oficial de las SS que intenta detener el holocausto e implicar a una Iglesia que bajo una neutralidad aparente es colocada como cómplice silencioso del exterminio de los judíos. La representación del criminal uniformado está asociada a la imagen del oficial nazi, rubio e impoluto, bien frío y aséptico como el Kenneth Brannagh de *La solución final*³⁹⁰ (2001), el coronel interpretado por Ralph Fiennes en *La lista de Schindler*³⁹¹ (1993) o el mentalmente perturbado como el General Tanz interpretado por O'toole en *La noche de los generales*.



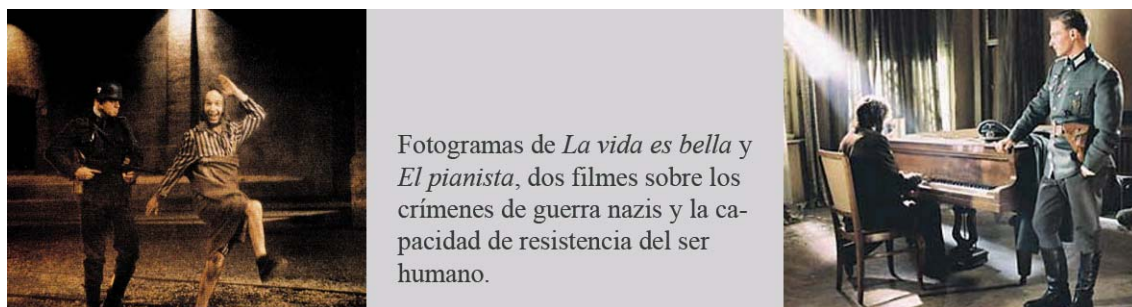
26

³⁸⁹ GAVRAS, Costa, *Amen*, Francia, 2002.

³⁹⁰ PIERSON, Frank. *La solución final (Conspiracy)*, BBC-HBO, USA, 2001.

³⁹¹ SPIELBERG, Steven. *La lista de Schindler*, Universal Pictures, USA, 1993.

En otras ocasiones el retrato deja a un lado al criminal para centrarse en sus víctimas en retratos con los que el espectador no puede evitar sentirse identificado. Es el caso de producciones como *El pianista*³⁹² (Román Polanski, 2002) o *La vida es bella*³⁹³ (Roberto Benigni, 1997).



27

Con respecto a los enjuiciamientos en tiempo de guerra, son sin duda los Juicios de Nuremberg los que más han inspirado producciones cinematográficas. Al término de la guerra y sin una legislación muy clara a la hora de juzgar los crímenes cometidos por los nazis, se llegó a un acuerdo entre las potencias vencedoras, firmado en Londres en 1945, mediante el cual sería un tribunal militar internacional instalado en la ciudad alemana de Nuremberg (cuna del nazismo) el encargado de llevar hasta la justicia a los criminales de guerra nazis más importantes que hubieran participado en acciones constitutivas de delito.

Se formularon leyes especiales que pudieron ser aplicadas ya que en la rendición de Alemania se daba a los aliados potestad sobre el estado. Se dividieron los delitos en categorías: Crímenes de guerra, Crímenes contra la humanidad, Conspiración contra la paz y Crímenes contra la paz. La primera vez que se plasmó dicho proceso en la pantalla fue en el telefilme *Judgement at Nuremberg*, producido por Robert Berger y con guión de Abby Man, para el programa TV Playhouse y se emitió en los EEUU el 16 de Abril de 1958. En 1961 se estrenó el film *Vencedores o vencidos*, (*Judgement at Nuremberg*) de Stanley Kramer, que puede pecar de cierta indulgencia con los nazis en algunos momentos. La última secuela conocida y emitida en España es la realizada en el año 2000 con formato de serie televisiva de Yves Simoneau, *Nuremberg*. Cabe destacar como dato relativo a lo plástico o en todo caso a los medios de expresión visuales que en dichos juicios se aceptaron por primera vez como pruebas materiales imágenes cinematográficas.

³⁹² POLANSKI, Román. *El pianista*. Heritage Films, GB, Francia, Alemania, 2002.

³⁹³ BENIGNI, Roberto. *La vida es bella*, Italia, 1997.



Los juicios de Nuremberg, caricaturizados aquí, en *La última línea de defensa fascista*, de Kukryniksi, han servido de inspiración a numerosas películas y han sido un modelo de aplicación de un derecho internacional para regular los castigos y sanciones a los criminales de guerra.

28

En la actualidad, la posibilidad de una guerra total existe como una amenaza real por la posesión de armas cuyo poder amenaza a toda forma de vida, quedando estas armas y su posesión en una oscura zona de la legislación internacional. En la novísima era de la nueva guerra fría, con sus relaciones psicológicas, una posible tercera guerra mundial amenaza con convertirse en una Guerra Última, que ha dado lugar a sueños de ciencia ficción plasmados bien en los cómics de *Enki Bilal*³⁹⁴, las Novelas de Clarke³⁹⁵ o la plasmación de futuros postbélicos como los paisajes de *Matrix*³⁹⁶, tan similares a los paisajes infernales de Brueghel o el Bosco.

Tampoco se puede olvidar las plasmaciones de clásicos literarios o del comic enfrentados en sus concepciones del futuro, como es la dicotomía entre la máquina del tiempo y su futuro monstruoso -o *1984*- de Orwell y el Mundo feliz de Huxley, que han sido llevadas al fotograma inspirando tanto adaptaciones de la novela como reflexiones cinematográficas tan estéticas como *Brazil*³⁹⁷, de Terry William, al resultar, la mayor parte de los futuros atroces plasmados, consecuencia de previos desastres bélicos, en su mayor parte nucleares. Otras obras basadas en la representación de un mundo posible tras un holocausto nuclear u otro final apocalíptico la podemos encontrar en *V de Vendetta*³⁹⁸

³⁹⁴ Enki Bilal es un dibujante, guionista y director de cine, nace en Belgrado el 7 de octubre de 1951, de madre checa y padre yugoslavo. En 1972 publica su primera obra, *Le Bol Maudi* en la revista *Pilote*, como consecuencia de un concurso organizado por esta. Anteriormente, ha enviado muestras de su trabajo a René Goscinny quien, sin aceptarlas todavía, le anima a perseverar. En *Pilote*, Bilal entra en contacto con diversos artistas: Bretécher, Druillet, Giraud, Mézières... Sus primeros trabajos son pequeñas historias de Ciencia-Ficción, que le hacen labrarse fama de clon de Moebius, así como ilustraciones para las páginas de actualidad de *Pilote*. En 1975 comienza su colaboración con el guionista Pierre Christin, con quien realiza la serie de relatos fantásticos-políticos *Légendes d'aujourd'hui*. Hasta el año 1983 firman 5 álbumes: *La cruzada de los olvidados*, *El navío de piedra*, *La ciudad que nunca existió*, *Las falanges del orden negro* y *Partida de caza*. En 1980 comienza la publicación en *Pilote* de su primer álbum como autor completo: *La feria de los inmortales*, primera parte de la *Trilogía Nikopol*. En los últimos años la fama de Bilal ha ido en aumento, lo que ha propiciado que se desarrollen exposiciones de su obra en diversas ciudades europeas.

³⁹⁵ Sir Arthur Charles Clarke, más conocido como Arthur C. Clarke (16 de diciembre de 1917, Minehead, Inglaterra - 19 de marzo de 2008, Colombo, Sri Lanka), fue un escritor y científico británico. Autor de obras de divulgación científica y de ciencia ficción, como *El centinela* o *Cita con Rama* y co-guionista de *2001: Una odisea del espacio*.

³⁹⁶ WACHOWSKY, Larry & Andy. *Matrix*. Groucho Films Partnership. USA, 1999.

³⁹⁷ GUILLIAM, Terry. *Brazil*. Universal Pictures. GB, 1985.

³⁹⁸ Mc TEIGUE, James. *V de Vendetta*. Warner Bros. USA, 2006.

como plasmación del comic de Alan Moore, *La Torre Oscura*³⁹⁹ de Stephen King con su universo a medio camino entre el Western y el mito artúrico, la serie de filmes de *Mad Max*⁴⁰⁰, la televisiva *Battlestar Galáctica*⁴⁰¹ o *El Planeta de los Simios*⁴⁰², que también ha conocido varias versiones cinematográficas pudiendo recordar la estremecedora imagen de la Estatua de la Libertad arrasada, que ha sido posteriormente imitada en numerosas producciones.

El marco de la producción *El planeta de los simios*, es el de un futuro planeta Tierra destruido por un conflicto nuclear y en el que la evolución ha favorecido a los simios haciéndoles los reyes de la creación. Bajo este argumento como en otros subyace la preocupación por la destrucción del planeta por la carrera de armamento.



29

7.9.1. Prohibición de determinadas armas o la restricción de su empleo

Las atrocidades de la guerra han impregnado tanto la retina de los artistas que se han sentido en la obligación de representar, como testigos de su época, como de los hombres y mujeres que han debido legislar sobre ello.

Hemos podido ver como el arte ha tratado de embellecer la guerra, pero también cómo ha sido denuncia de los excesos y llanto por los caídos. De un modo paralelo, la legislación, que como decimos no ha buscado una guerra justa sino una guerra lícita ha marcado los márgenes de la barbarie, estableciendo los límites en el manejo de las armas, restringiendo su acción a los combatientes o excluyendo algunos tipos de armamento, como el que en los últimos tiempos hemos conocido como armas de destrucción masiva.

Además de la protección de la población civil, se empezó a proteger a combatientes y no combatientes de ciertas armas crueles, capaces de ataques indiscriminados o de producir sufrimientos innecesarios o desproporcionados. En diferentes épocas se manifestó la tendencia a prohibir determinadas armas. En el siglo XVIII ya se proclamaba que los beligerantes no tienen una elección ilimitada de los medios de guerra y que se deben evitar los males superfluos.

³⁹⁹ *La Torre Oscura* es una serie de siete libros cuyo autor es el escritor estadounidense Stephen King; la serie cuenta la historia de la búsqueda del personaje principal, Roland Deschain, por alcanzar la "Torre Oscura". Con frecuencia, en la novela se describe a la Torre Oscura como un edificio real y también como una metáfora. Descubrir la naturaleza verdadera de la Torre forma parte de la búsqueda ficticia de Roland. La serie incorpora temas propios de varios géneros literarios, como la literatura fantástica, la fantasía científica, el terror y elementos del western. King ha descrito la serie como su *magnum opus*; muchos otros libros se relacionan con la historia además de las siete novelas que componen la serie propiamente dicha, presentando conceptos y personajes que representarán su papel con el transcurrir de la serie

⁴⁰⁰ MILLER, George. *Mad Max*. Warner Bros. Australia, 1979.

⁴⁰¹ LARSON, Glen. *Galactica Battlestar*, (*Galáctica, Estrella de Combate*), Universal Pictures, USA, 1978.

⁴⁰² SCHAFFER, Franklin. *El planeta de los simios*. 20th Century Fox, USA, 1968.

Pero demasiado a menudo se sigue creyendo que todo está permitido en una guerra justa, como represalia o en caso de necesidad (*Kriegsraison*).

El ataque o bombardeo de objetivos civiles está considerado un crimen de guerra. Pese a esto, prácticamente ningún conflicto está libre de esta práctica, siendo la representación más dramática de este hecho la realizada por Picasso en su obra sobre el bombardeo de Guernika. MNCARS, Madrid.



30

La aplicación de las tecnologías a la guerra ha sido una constante pero la aparición de nuevas armas de manera más importante se produce en la PGM. En la Gran Guerra apareció una nueva plaga: la llamada guerra de gases; de hecho, se trataba generalmente de líquidos pulverizados. La primera nube tóxica lanzada en Ypres en 1915, causó 15 mil víctimas, de las cuales murieron 5 mil. Al final del conflicto la producción se había industrializado y se fabricaban obuses de gas.

Un grupo de asalto o sturmtruppen se abre camino entre las alambradas protegidos con máscaras anti-gas en los campos de batalla de Francia durante la primera guerra mundial. El dibujo, de Otto Dix, pertenece a la serie Las actas del Infierno y fue realizado en el frente en el que el autor sirvió en una compañía de ametralladoras entre 1915 y 1918.



31

Terminadas las hostilidades, se intentó apartar esta terrible amenaza y en 1925 se llegó a un acuerdo. Bajo los auspicios de la Sociedad de las Naciones Unidas, nace el Protocolo de Ginebra, que hoy obliga a 85 Estados. En este breve texto, firmado con la condición de reciprocidad, se prohíbe el empleo de gases asfixiantes, tóxicos y similares.

Los plenipotenciarios de 1925 dirigieron con resolución sus miradas hacia el futuro y, contrariamente a las costumbres diplomáticas, prohibieron la guerra bacteriológica, lo que no es menos importante, pues se trataba de un arma todavía hipotética.

En teoría, medio kilo de toxina botulínica bastaría para exterminar a toda la población del globo. Hoy puede considerarse que la guerra química y bacteriológica está prohibida no solamente por letra del Protocolo de Ginebra,

sino también por los principios generales del derecho y por la costumbre internacional. Por consiguiente, la condena de estas dos formas bárbaras de lucha es generalizada.

Al final del segundo conflicto mundial, la comunidad de los pueblos, tras el descubrimiento de la energía nuclear, se encontró de repente confrontada con un arma aún más destructora: la bomba atómica.



El uso de la energía atómica con fines militares proviene de la SGM, en la que tanto Alemania como EEUU, protagonizaron una carrera por su consecución. Finalmente los aliados tras realizar una serie de pruebas en el desierto de Arizona, descargaron dos de ellas sobre el Japón, acelerando así su inevitable rendición. La estética del hongo nuclear se ha visto repetida innumerables veces y ha sido tema recurrente en el cine y el cómic, principalmente, desde la guerra fría hasta nuestros días en que los efectos digitales, imitan, para la pantalla los efectos destructivos de estas armas.

32

Las dos únicas bombas de este tipo utilizadas hasta el presente contra objetivos humanos, en Hiroshima y Nagasaki, los días 6 y 9 de agosto de 1945, causaron más de 120 mil muertos y más de 100 mil heridos. Desde entonces, la sombra inquietante de esta nueva forma de guerra no ha cesado de estar presente sobre la cabeza de la humanidad. De hecho, la ciencia ha posibilitado la elaboración de proyectiles termonucleares mil veces más potentes, de los cuales uno sólo bastaría para aniquilar una gran ciudad. Las armas que existen son suficientes para destruir varias veces el mundo, sin contar la cantidad de bombas de neutrones, capaces de destruir la célula, es decir, todo vestigio de vida humana, animal o vegetal. Así pues, no es solamente la existencia de una multitud de individuos lo que está en juego, sino la supervivencia de la misma humanidad y el planeta en sí.

¿Es lícito el empleo de la energía nuclear con finalidad bélica? La cuestión ha sido arduamente debatida. Este empleo no está expresamente prohibido en los convenios del DIH porque éstos son anteriores al mismo, y hasta ahora no ha sido posible reglamentarlo en un tratado general, sin embargo, en la Asamblea General de las Naciones Unidas, mediante la resolución de 1961, lo condenan formalmente como violación de los principios de la Carta y de la humanidad. Por otra parte, el Protocolo adicional de 1977 a los Convenios de Ginebra no trata directamente la cuestión, por lo tanto, no se modifica en forma considerable. En el asunto Shimoda, un tribunal japonés concluye que el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki era ilícito. En la interesante exposición de los motivos que acompañaron al juicio, se destaca que un arma no es lícita por el solo hecho de que sea nueva, que las reglas de La Haya son aplicables por analogía a los bombardeos aéreos. Las dos ciudades mencionadas no estaban defendidas, no eran objetivos militares.

En cuanto a la doctrina, divergen las opiniones. En ausencia de textos expresamente dedicados al tema, hay que atenerse a los principios generales del derecho: se debe distinguir entre el arma estratégica, es decir, la bomba de gran potencia, y el arma táctica, o sea, el proyectil de cañón. Si se considera la bomba nuclear, se observa que una diferencia de naturaleza, y no sólo de grado, la separa de los proyectiles clásicos; porque tienen no solamente efectos mecánicos, sino también efectos térmicos, radiactivos e incluso genéticos, aún desconocidos. Los estragos que causan son evidentemente desproporcionados con respecto a la finalidad de la guerra, ya que aniquila todo género de vida en una gran superficie; los sufrimientos que origina son indudablemente excesivos, ya que produce quemaduras atroces y condena a la muerte lenta a quienes no mata en forma instantánea.

Además de las armas llamadas ABC (atómicas, bacteriológicas y químicas), hay numerosas armas llamadas clásicas, que pueden tener también efectos indiscriminados o crueles: por ejemplo, las armas incendiarias como el napalm y el lanzallamas, las armas de fragmentación, como las bombas de bolas, los proyectiles de pequeño calibre y gran velocidad de los que pueden temerse efectos análogos a los de las balas dum-dum y, por último, las armas llamadas péfidas, como las bombas de acción retardada que paralizan los socorros, las minas dispersas y las trampas.

Oliviero Toscani realizó para Benetton una agresiva campaña publicitaria basada en los daños de la guerra: mutilados víctimas de minas, o ropa manchada con sangre componían un macabro reclamo publicitario que denunciaba los desastres de la guerra al tiempo que promocionaba la firma italiana.



33

En 1979 y 1980 se celebró una nueva Conferencia Diplomática, bajo los auspicios de las Naciones Unidas, y aprobó el 10 de octubre de 1980 el convenio sobre la prohibición o restricción del empleo de determinadas armas clásicas que se considera que pueden producir efectos traumáticos excesivos o que dañan sin discriminación. Entre las armas prohibidas se encuentran las bombas de fragmentación, las armas incendiarias, las minas, las trampas y otros dispositivos.

Finalizar resaltando las interrelaciones, sutiles a menudo más evidentes, entre el Derecho de la Guerra, el propio fenómeno del conflicto armado y el arte, quizás en una relación innegablemente dialéctica, mas necesaria, habida cuenta que ambos, Guerra y Arte, por constituir los dos extremos que definen, delimitándola, a la propia naturaleza humana. Estos extremos han precisado siempre de la colectividad: bien para apreciar el acto de creación de belleza que es el arte, bien para colaborar en la destrucción de lo bello que, por ínsito

a la racionalidad, postulamos en esta tesis que es, en suma, el fin último de la guerra.



- 1 – Imagen, Columna Trajana, (detalle), s. II, Foro de Trajano, Roma.
- 2 – Fotograma, MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente*, Alemania, 1930.
- 3 – Imagen. *Arqueta de San Millán de la Cogolla*, s. XI, Monasterio de Yuso, La Rioja.
- 4 – Fotograma, GEORGE, Terry, *Hotel Rwanda*, UK, USA, Sudáfrica e Italia, 2004.
- 5 – Fotograma, SCOTT, Ridley, *Los Duelistas (The Duelists)*, USA, 1977.
- 6 – Imágenes:
 - VELÁZQUEZ, Diego. *La rendición de Breda*, 1635, (detalle), Madrid, Museo del Prado, Madrid.
 - BEEVOR, Anthony. *París después de la liberación, 1944-1949*, Memoria Crítica, Barcelona, 2006, Pág. 25.
 - CASADO DEL ALISAL, José. *La rendición de Bailén*, (detalle), 1864, Madrid, Museo del Prado, Madrid.
- 7 – Ilustración, VERA, Alejo. *Numancia*, 1880, Museo del Prado, Madrid. (Depósito en la Diputación de Soria)
- 8 – Ilustración, Biblia Maciejowsky, Pierpont Morgan Library. GRAVETT, Christopher. *Guerras de Asedio en la Edad Media* Colección Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey, Madrid, 1997, Pág. 13.
- 9 – Fotograma, BRANNAGH, Kenneth. *Enrique V*. Lomas films, UK, 1990.
- 10 – Imágenes:
 - CELLINI, Benvenuto. *Perseo*, 1554, Loggia dei Lanzi, Florencia.
 - GISBERT, Antonio. *Los comuneros de Castilla en el cadalso*, (detalle), 1860, Museo del Prado, Madrid.
 - GOYA, Francisco. *Grande hazaña, con muertos*. (detalle), CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- 11 – Ilustración, Bibliotheque Nationale, París, Ms. Francais. GRAVETT, Christopher. *Guerras de Asedio en la Edad Media* Colección Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey, Madrid, 1997, Pág. 9.
- 12 – Ilustración. CASADO DEL ALISAL, José. *La campana de Huesca o La leyenda del rey monje*, 1880, Museo del Prado, Madrid.
- 13 – Imágenes:
 - QUIDU, Noel. *Cabeza de un miembro del movimiento armado LURD*, 2003, Monrovia. ECO, Humberto. *Historia de la fealdad*. (Storia de la Bruttezza) Lumen, 2007, Pág. 235.

- Benetton, publicidad, Oliviero Toscani.

- 14 – Ilustración, APARICIO, José. El hambre en Madrid, 1808, Museo del Prado, (depósito en Museo de Historia), Madrid.

- 15 – Imagen, Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *AFRIKAKORPS, Rommel, el zorro del desierto*. Editorial Óptima, Barcelona, 2002, Págs. 184-85.

- 16 – Imagen, MACKSEY, K. J. *Afrika Korps*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Campañas, libro nº 1, Madrid, 1977, Pág.120.

- 17 – Ilustraciones, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *El ocaso de los dioses*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986. Pág. 81.

- 18 – Fotogramas, LEAN, David.. *The bridge over Kway river, (El Puente sobre el Río Kway)*, 1957, Columbia Pictures, GB, USA, 1957.

- 19 – Imagen, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Holocausto atómico*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 108.

- 20 – Ilustración, GÉRICHAULT, Théodore. *La balsa de la Medusa*, 1819, Musée du Louvre, París.

- 21 – Imagen, Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *AFRIKAKORPS, Rommel, el zorro del desierto*. Editorial Óptima, Barcelona, 2002, Pág. 176.

- 22 – Fotogramas:
 - LUCAS, George. *Star Wars, (La guerra de las galaxias)*. Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.
 - CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.

- 23 – Imágenes:
 - GISBERT, Antonio. *Los comuneros de Castilla en el cadalso*, 1860, Museo del Prado, Madrid.
 - GISBERT, Antonio. *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888, Museo del Prado, Madrid.
 - GOYA, Francisco. *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1814, Museo del Prado, Madrid.
 - MANET, Edouard. *Fusilamiento de Maximiliano*, 1867, National Gallery, Londres.
 - RUIZ PICASSO, Pablo. *Matanza en Corea*, 1951, Musée Picasso, París.

- 24 - Imagen, campo de exterminio.Cortesía servicio de imágenes, Archivo Imperial War Museum, Londres.

- 25 – Fotogramas, LITVAK, Anatole. *The night of generals, (La noche de los generales)*, GB, 1967.

- 26 – Imágenes:
 - SPIELBERG, Steven. *La lista de Schindler*, Universal Pictures USA, 1993.

- PIERSON, Frank. Conspiracy, (*La solución final*), (cartel) BBC-HBO, USA, 2001.
- LITVAK, Anatole SPIEGEL, Sam. *La noche de los generales*, Columbia Pictures GB, 1967.

27 – Fotogramas.

- BENIGNI, Roberto. *La vida es bella*, Italia 1997.
- POLANSKI, Román. *El pianista*. Heritage Films, GB, Francia, Alemania, 2002.

28 – Ilustración. Grupo Kukrynisky, *La última línea de defensa fascista*, Nuremberg, 1945. BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008, Pág 154.

29 – Fotograma. SCHAFFNER, Franklin. *El planeta de los simios*. 20th Century Fox, USA 1968.

30 – Ilustración, RUIZ PICASSO, Pablo. *Guernica*, 1937, MNCARS, Madrid.

31 –Ilustración, DIX, Otto. *Sturmtruppe geht unter Gas vor (Soldados de asalto avanzando bajo el gas)* de *Der Kreig (La guerra)*. 1924. Deutsches Historisches Museum, Berlin.

32 – Imagen, bomba atómica.

33 – Imagen, Benetton, publicidad, Oliviero Toscani.

La imagen y la guerra

8.1. La imagen y la guerra. Como imágenes, las pinturas de batallas disfrutaban de un escaso prestigio en la historia del arte (no así la fotografía, que como crónica directa toma un valor más inmediato) quizás porque en menos ocasiones han estimulado la imaginación de los artistas. Sin embargo, no sólo existen en gran número sino que además son documentos cruciales para la interpretación de la actividad más destructiva conocida por el hombre. Por otra parte, también sirven como un ejemplo vivo de la importancia de la historia del arte como análisis de actitudes culturales, en el sentido antropológico de la palabra, y no como una mera disciplina aislada en si misma y definida por los datos que aportan los autores y la cronología de unas particulares obras de arte. La lectura que podemos hacer va mucho más allá. Una obra de arte representando la guerra constituye, en teoría una enorme contradicción. Una contradicción de medios y fines, de principios y resultados. El arte sin embargo ha engrandecido la guerra, la ha adornado y le ha prestado sus ropajes o por el contrario, se ha valido de sus medios para denunciarla y mostrarla en todo su horror. El arte en cualquiera de ambos casos, no ha podido evitar hacer bella la guerra

Pero es en este caso y precisamente en él, es decir en aquellas imágenes de la fealdad o del horror en las que el arte se muestra más indulgente con la guerra o con las imágenes extremas, pues, ellas, a pesar de representar hechos terribles y objetivamente adversos, el arte no puede dejar de utilizar sus recursos para hacerlos estéticos. Goya, y citamos aquí al artista aragonés por considerar que en su serie de los desastres pretende como ningún otro artista mostrar el horror, no puede dejar de aportar una dosis de belleza, de construir con cuerpos mutilados y actos criminales, imágenes bien resueltas, composiciones bien aderezadas, en definitiva, objetos estéticos.

Para eso habeis nacido, serie de Los desastres, de Goya. Incluso en las imágenes que buscan sobrecoger, el artista no puede dejar de manifestar su sentido estético, realizando una composición equilibrada y armoniosa.



El arte, como medio de expresión se vale de elementos plásticos como la composición, el ritmo, el color...elementos que en estos casos están al servicio de la representación de la muerte, el combate, la destrucción, el crimen, el hambre y toda una larga serie de penurias que trae consigo el conflicto.

Sin embargo, el arte tiende, por su naturaleza a encontrar, incluso en el peor de los casos, una forma de belleza que lo justifique y esa forma de belleza también la encuentra en la guerra. Por alguna razón, que obedece a contradicciones internas, intrínsecas del ser humano o propias de la cultura en todos los tiempos, se ha representado la belleza de la guerra, del conflicto, y por consiguiente de lo militar. Por esto se ha considerado que una batalla era algo que debía ser recordado y no olvidado y artistas de diferentes épocas han magnificado la imagen de la guerra, de los ejércitos, del conflicto... de Ucello a Cappa, de Gericault a Picasso, de Goya a Otto Dix, y en todos hay lugar para la belleza. La guerra es algo que debía ser representado, fotografiado, esculpido, pues se ha entendido como algo estético y llevándolo a los términos de la pintura, pintoresco y por tanto *pintable*. Esta idea forma parte de una tradición en la cual se han representado los conflictos y las batallas, los combatientes, sus armas y uniformes y que ha pasado por todas las disciplinas artísticas, llegando en nuestros días a llenar el cine, la moda o la publicidad de motivos militares.

Existe un pretendido rechazo, a nivel formal, en cuanto a lo que es “correcto”, en tanto que la guerra, como conflicto, ha sido reglamentado y admitida en las sociedades civilizadas, pese a representar el mayor acto de barbarie. ¿Seríamos capaces de definir con claridad el conjunto de causas que nos empujarían a tomar las armas y a poner nuestras vidas en juego? Sin embargo, ¿No es cierto que un acontecimiento sangriento, un crimen, un accidente, atrae la mirada morbosa de todos? El rechazo por todo cuanto estéticamente evoque el mundo militar o la guerra se contradice con el éxito que el público concede a las películas bélicas, con las infinitas alusiones que la moda hace a la estética militar, con los juegos de guerra de los niños y de los adultos, con la visión erótica del uniforme... lo negamos públicamente y nos dejamos seducir en privado.

Analizaremos a continuación algunos ejemplos de imágenes de tema militar o que representan batallas o conflictos por creer que pueden resultar significativos, en cuanto a algunos de sus valores plásticos o estéticos o bien por resultar representativos de un modo de pensar o de un momento de la cultura. Es imposible abarcar toda la producción sobre este tema, ni es objeto de esta tesis, pero sí ofrecer un panorama de cómo se ha representado la violencia, la guerra y lo militar y de que manera ha incidido en la cultura y los ecos que encuentra.

El método elegido por tanto dejará fuera de este análisis importantes obras que recogen batallas o momentos de la guerra o que retratan a militares. No buscamos redactar una guía de pinturas o museos militares, tan solo mostrar diferentes visiones de la guerra a través de artistas que consideramos representativos de un momento, de una época, de una forma de comprender o acercarse al conflicto, la belleza o el horror.

8.2. Los juguetes de guerra

Había una vez veinticinco soldaditos de plomo, todos hermanos, porque habían nacido de una vieja cuchara de plomo. Llevaban el fusil al hombro, la cabeza erguida, y el uniforme rojo y azul les sentaba a todos bastante bien. La primera frase que oyeron en este mundo, cuando levantaron la tapadera de la caja donde donde estaban metidos, fue:

-¡Soldaditos de plomo!

El grito lo había lanzado un niño, que aplaudía con toda su fuerza. Se los habían regalado por ser su cumpleaños, e inmediatamente se puso a alinearlos sobre la mesa.

Todos los soldados se parecían entre sí. Sólo uno de ellos era diferente a los demás, porque carecía de una pierna.

El soldadito de plomo, Hans Christian Andersen

No es casual el hecho de haber elegido una imagen infantil para encabezar esta tesis y menos aún lo es la elección de *El soldadito de plomo*⁴⁰³. La imagen, a nuestro parecer es el mejor ejemplo de estética militar integrada en la cultura visual. Un soldadito de metal, un juguete que ha acompañado a los niños y que es tenido por una representación de la ternura y del amor. Sin embargo se trata de un militar uniformado y armado con un fusil y bayoneta calada y con una mutilación que le aparta de la normalidad.

¿No encontramos, en lo formal, una coincidencia en los elementos iconográficos del personaje de Andersen, con los tullidos retratados por Dix y Grosz? ¿Qué lectura cabría realizar de esta figura literaria, de cómo la cultura popular absorbe una imagen, la del soldado, y no un soldado cualquiera, un tullido, y la transforma en un elemento educativo?

La cultura popular ha integrado e integra lo relacionado con la guerra, lo militar y cualquier aspecto en relación con lo belico. Sin embargo, la carga, los contenidos, la relación con los desastres, con el horror o con el sufrimiento, subyacen en esto, siguen ahí y tal vez sean los que le prestan su extraño atractivo.

⁴⁰³ ANDERSEN, Hans Christian. *El soldadito de plomo*. Cuentos de Andersen, Cículo de lectores, Barcelona, 1966.



El soldadito de plomo y Los mutilados de Otto Dix (1920), escasa distancia iconográfica y una diferente apreciación de la estética militar.



2

Pensemos, por ejemplo, en la influencia que pese a encontrarse prácticamente excluido del ámbito de la cultura y a ser denostado públicamente, tiene el juguete de carácter bélico en la educación de los niños. Pedagogos, educadores y padres se preocupan por este elemento que acompaña a los niños desde su infancia y de la relación que existe entre su influencia y el sustrato de agresividad que cimienta socialmente el recurso de la guerra.

Los juguetes bélicos se siguen comercializando, en ocasiones con el barniz que supone el eslogan “misiones de paz”, y continúan siendo demandados como juego principal de los niños, que consumen así y a través de videojuegos altas dosis de violencia de ficción. También los artistas contemporáneos se ocupan del juguete bélico y de las maquetas militares. Obras de los Hermanos Chapman⁴⁰⁴, como en la gigantesca *Hell* o representando dioramas en los que se reconstruyen batallas y escenas de terribles matanzas o las obras de Antoni Miralda⁴⁰⁵ que ha utilizado miniaturas de soldaditos para recubrir con miles de ellos un banco de un parque o una copia de la Victoria de Samotracia.



Fotografía de Antoni Miralda.



3

⁴⁰⁴ Chapman, hermanos. Jake y Dinos Chapman, si bien firman como Hermanos Chapman, como si fueran un único sujeto. Famosos por sus actuaciones sobre obras de Goya o por sus maquetas sobre el nazismo.

⁴⁰⁵ MIRALDA, Antoni., Barcelona, 1942, artista español. Algunos de sus trabajos se caracterizan por el empleo de miniaturas militares.

De esta manera el juguete bélico se confunde con el arte y se prolonga la tradición de los cuadros de batallas en el sentido clásico a través de los dioramas de los aficionados al modelismo militar y que son recogidos en revistas y concursos o bien a la manera de Goya o Callot y que se halla presente en obras de artistas contemporáneos como los citados.

En este sentido, las obras de los Chapman o de Miralda no suponen una gran novedad pues utilizan elementos populares o iconos de la historia del arte para lanzar un mensaje en términos estéticos de contenido anti belicista. Sin embargo este mensaje va envuelto en una alta complacencia con los medios de los que se vale. Denostamos el militarismo sin poder dejar de crear obras bellas en las que la estética militar es protagonista y en las que el disfrute por el dolor parece desdecir los argumentos finales. Un juego de fondo y figura en el que a veces no se sabe si prevalece el fin o los medios.

Resulta aun más desconcertante la ambigüedad que supone el coleccionismo militar, la diversión del re-enactment o el miniaturismo bélico, de gran auge en Europa o Estados Unidos. El gusto por el recreo de batallas o momentos bélicos, de vestirse con el uniforme napoleónico o alemán no tiene otra justificación de peso, aparte del interés sospechoso por la historia, que la estética en sí misma de lo militar y la contradictoria atracción de la oscuridad de sentimientos difíciles de definir. Se trata de aficiones inocentes pero que se basan en la fascinación por el hecho militar y por las guerras.

Sin embargo, pese a esta zona de dudas sobre el atractivo que en la cultura visual ejerce lo bélico, no podemos dejar de reconocer que quienes lo practican, como actores, coleccionistas, modelistas y aficionados en general son personas saludables. Decir lo contrario, sería, como a veces se insinúa, decir que poner un soldadito de plomo en las manos de un niño es criminalizar su educación.

Los principios que rigen estas actividades son históricos, en alguna medida, pero fundamentalmente estéticos asistiendo a un resurgimiento de la gran pintura de batallas del s. XIX, aunque por otros medios.

La famosa historia o leyenda de los lanceros polacos que cargaron directamente contra una columna blindada alemana en septiembre de 1939, y fueron abatidos en pocos minutos, es tan famosa que todo el mundo la conoce, pero aún se debate si realmente ocurrió o si tan solo formó parte de la propaganda alemana. En la fotografía se reproduce una parte de un diorama que reproduce este momento. El mito de la carga de la brigada ligera o el de los coraceros de Waterloo se reproduce aquí. El gusto por la representación de la muerte, del sacrificio estéril, representado con exquisito cuidado en pocos centímetros. *The end of an era* Revista Euromodelismo, nº 144, Acción Press, Madrid,



4

8.3. El fragor del combate, el lenguaje del cine

La descripción del combate se vuelve minuciosa en la obra de Paolo Ucello (1397-1475) *La batalla de San Romano*, (ca. 1456 y 1460) de la que ofrecemos un fragmento. A través de la contemplación de esta en su extensión obtenemos una descripción casi secuenciada que tal vez no nos ofrezca un documento fiable, pero sí una narración verosímil. Con Paolo Ucello asistimos tal vez a la creación del género bélico. La primera sensación es la de confusión; hay demasiada información, un exceso de detalles, muchos puntos donde dirigir la mirada sin que unos predominen sobre otros, creando una imagen caótica semejante a como podemos imaginar que sería realmente una batalla medieval.



5

En este sentido, el detalle de la representación, heredado del gusto medieval tiene un reflejo en las imágenes de batalla de *Campanadas a media noche*.⁴⁰⁶ Se trata de una de las primeras recreaciones de una batalla en la cual se multiplican el número de planos a favor de una narración muy cuidada y llena de pequeños detalles.

⁴⁰⁶ WELLES, Orson., *Chimes at Midnight (Falstaff) Campanadas a medianoche*, International Films / Alpine Suiza-España, 1965.

Este gusto por la individualidad, por contar la historia como una gran suma de pequeñas secuencias es común en ambas obras: Ucello construye una batalla llena de detalles en armas caballos y armaduras y *Campanadas a media noche* anticipa un análisis de la imagen propio del cine contemporáneo y de películas casi exageradamente realistas como *Braveheart*⁴⁰⁷ o el estilo crudo y próximo al documental de *Salvar al soldado Ryan*⁴⁰⁸.



6

En ambos casos, queremos subrayar un hecho: el de que tanto en la pintura como en el cine los artistas se afanan por crear un documento no real, sino verosímil. La multiplicidad de detalles en la obra de Ucello añade calidad y cromatismo pero no nos acerca más al relato de la realidad sino a una ficción idealizada. En el cine esto es más notorio. La Inglaterra medieval de *Campanadas a media noche* no es otra que Avila; en el cine, la fidelidad no es histórica ni arqueológica, sino fiel al imaginario.

Por lo general el cine histórico, cuando tiene la pretensión de ser plenamente documental, pierde agilidad y no suele constituir un buen producto cinematográfico. El lenguaje del cine posee sus propias cualidades y no necesita una fidelidad histórica lineal y rigurosa. Los lenguajes han sido creados en complicidad con el espectador y este los distingue, aunque no sean totalmente veraces. El cine, como decimos, debe su fidelidad a su propia iconografía, y de este modo una mentira repetida mil veces se convierte en verdad. Los vikingos tienen cuernos sólo en el cine, la plaza de España de Sevilla es el cuartel general británico en El Cairo en *Lawrence de Arabia* o un fantástico puerto espacial en *Star Wars*, Almería ha sido el lejano oeste y de esta manera el cine crea un lenguaje de ficción que en ocasiones, como hizo la pintura, sustituye a la verdad.

8.4. La Sala de Batallas de El Escorial; el relato cinematográfico

La Sala de Batallas de El Escorial, pintada por artistas italianos para Felipe II (1527-1598) a finales del siglo XVI, no puede considerarse como una obra

⁴⁰⁷ GIBSON, Mel. *Braveheart*, Paramount Pictures, USA, 1995.

⁴⁰⁸ SPIELBERG, Steven. *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*), Paramount Pictures, USA, 1998.

maestra del Renacimiento, pero sí puede integrarse perfectamente en este discurso mediante el cual, la guerra y lo que rodea a esta, el sentido y la proporción de lo militar debe perdurar y deben ser las artes las que lo representen. En este sentido, el relato pictórico juega un papel importante; el de construir la identidad nacional, el de la propaganda en un sentido muy diferente al que prestarán en el futuro obras como las de Goya o Callot.



La Sala de Batallas del Monasterio del Escorial

7

A modo de breve introducción hablaremos de las cualidades de esta pintura que adorna una gran sala del monasterio del Escorial. Las dimensiones son considerables: casi 60 metros de largo por 6 de ancho y 8 de alto. La pared sur, compartida con la basílica, es una superficie continua, excepto por dos puertas. En ella está representada la batalla de Higuera, disputada entre musulmanes y cristianos en 1341. En el lado opuesto, en la cara norte hay nueve ventanas que crean nueve espacios para la decoración, los cuales se utilizaron para representar escenas de la guerra contra los franceses en 1557-58. Por último, en las paredes de los extremos, los artistas de Felipe II pintaron los episodios decisivos de la batalla de las Azores, que tuvo lugar en 1582-83.

Existen algunas dudas sobre la finalidad de esta sala. Se podría pensar, que como generalmente tenemos por seguro, este tipo de pintura tenía un valor propagandístico que en este caso hablaría del poder del rey como defensor de la fe. La política de Felipe II, efectivamente, se centraba (o así lo pensaba él) en un complejo pacto con Dios. El Todopoderoso apoyaría la causa de los españoles porque los españoles estaban haciendo el trabajo de Dios.

Esta visión es fácil de justificar, pero no es la única y, sobre todo, existen algunos argumentos que nos hacen pensar más allá de esta razón política de la pintura de la Sala de Batallas. En primer lugar su ubicación. No se encuentra en una zona pública, próxima al lugar de recepción, donde se habría podido

mostrar a embajadores o dignatarios de otras potencias, como parece su fin. Se encuentra en la zona de los alojamientos del rey y su corte y por otra parte no tiene nada que ver con el resto del programa iconográfico que decora El Escorial.

La razón, por tanto, es una decisión personal de Felipe II. De su deseo de satisfacer entre otros su sentido estético en una sala dedicada al ocio y al paseo. Además se puede anticipar un precedente estético y narrativo en la composición de esta sala. Normalmente la pintura de batallas muestra un momento del conflicto, el cenit de la confrontación, el momento heroico del sacrificio o de la victoria, creando una instantánea que resume el contenido de la escena.

Sin embargo la fórmula plástica de la representación de la pintura que nos ocupa responde a un concepto narrativo diferente. La longitud de la sala hace que esta tenga que ser recorrida paseando, y es el paseo el que la dinamiza convirtiéndola en una narración casi cinematográfica que pasa ante el espectador, (si bien la narración lineal de acontecimientos bélicos no es nueva, siendo un precedente muy conocido el de La Columna Trajana, aunque la lectura que puede hacerse de esta se ve restringida en la práctica por la disposición de las imágenes).



8

Los cortesanos fueron obsequiados con una experiencia narrativa propia de las filmaciones o del documental a medida que caminaban a lo largo de la sala, observando y comentando el desarrollo de la batalla y la riqueza de incidentes.

Esta idea de la descripción cinematográfica anticipa la minuciosidad del cine bélico contemporáneo que explora con detalle todas las escenas sin ahorrar elocuencia y que considera la estética de lo militar, es decir, que la batalla y sus acciones, el combate, el conflicto, son algo digno de ser mostrado sobre un soporte artístico. Así el formato de la narración supera al soporte pictórico y anticipa una narración secuenciada como es el cine.

Al mismo tiempo este sentido narrativo, descriptivo y en cierto modo imparcial, desde el punto de vista formal, responde a una manera determinada de acercarse a la realidad. Un acercamiento que no predispone al espectador sino

a la observación y a sacar sus propias conclusiones. Cuando Kubrick filma *Senderos de gloria*⁴⁰⁹, introduce un sistema descriptivo mediante el cual la cámara discurre en paralelo con el avance de las tropas en los asaltos que se producen con lo que no induce al espectador a sentirse parte sino observador y subrayar el tono antibelicista de la cinta. En un sentido comparable, producciones como *Salvar al soldado Ryan*⁴¹⁰ utilizan una técnica descriptiva en la narración, propia del documental en la que se procura mostrar los hechos sin hacer concesiones al relato, es decir, presentándolo de manera lo más objetiva posible.

Este sentido teatral ausente en otras producciones cinematográficas, está presente en la pintura de la Sala de Batallas del Escorial en la cual asistimos como un observador ajeno al desarrollo de la batalla que se presenta como una narración lineal de los hechos, anticipando, de alguna manera el relato cinematográfico.

8.5. La premonición del holocausto

En su ópera *Facing Goya*, el compositor británico Michael Nyman dice: “Goya vio a Hitler antes de que Hitler viese a Goya”.⁴¹¹ hablamos de una premonición, de una presentación, en la forma y en el contenido de los *Desastres de la guerra* de Goya.

El 2 de mayo de 1808, en las calles de Madrid, el pueblo se levantó contra la invasión francesa. Sin la ayuda del ejército, con la nobleza y los potentados refugiados en sus palacios, el pueblo salió a la calle y se enfrentó apenas sin armas al ejército francés. “Una intifada de navaja y macetazo”, según Arturo Pérez Reverte⁴¹².

Esa noche y durante todo el día siguiente, la represión que desencadenó el ejército imperial con objeto de controlar la capital del reino fue terrible. Los cabecillas de la rebelión y los apresados en el el combate fueron fusilados. Al terminar la guerra Goya pintará dos grandes cuadros, reflejo de la violencia que se desató en aquellos días: *Los fusilamientos del Tres de mayo* y *La carga de los mamelucos*.

⁴⁰⁹ KUBRICK, Stanley. *Senderos de Gloria, Paths of Glory*, USA, 1957.

⁴¹⁰ SPIELBERG, Steven. *Salvar al soldado Ryan, Saving Private Ryan*. Paramount Pictures, USA, 1998.

⁴¹¹ NYMAN, Michael. *Facing Goya*, Nueva York, 2003.

⁴¹² EL PAÍS, domingo 20 de Abril de 2008. Pág 42, vida & artes. Pérez Reverte, Arturo. *Una intifada de navaja y macetazo*.



9

Detalles de *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del tres de mayo*. Francisco de Goya, Museo del Prado.

Las imágenes de guerra prendieron en la memoria de Goya quién decidió realizar una serie de dibujos para ser llevados al grabado en los que se reflejaran las muertes, ejecuciones, violaciones, mutilaciones y todas las terribles escenas que es capaz de imaginar la crueldad humana.

La serie *Los desastres de la guerra* la componen 82 estampas, todas ellas alegatos contra la guerra y la crueldad que no llegaron a ser publicadas en vida del artista. Goya se había adelantado, como en otras cosas, a su tiempo y había representado el verdadero aspecto de la guerra, desnuda de romanticismo y en toda su cruda realidad. Goya inaugura de alguna forma la visión moderna de la guerra, una visión que ha convivido con las versiones épicas, sin duda, tanto en la pintura como en el cine, la propaganda o el cómic pero que en cualquier caso, ha cambiado el pensamiento heroico y estético de la "bella muerte". Abre el camino a otros artistas, Callot, Otto Dix, Robert Cappa, que muestran en sus obras la visión de la soledad del soldado, en ocasiones del cadáver, ya sea en el momento de su muerte como en Goya o Callot o Cappa o en los huesos terribles y descarnados de Otto Dix, un poco a la manera de las postrimerías de Valdés Leal. La imagen de la muerte busca ser terrible en estos artistas "no hay nada más" podría ser el título de un grabado de Goya, cuyos cadáveres amontonados sólo son comparables a las imágenes del holocausto.



10

Enterrar y callar, grabado de la serie de *Los Desastres* e imagen del holocausto.

Otros autores, como los hermanos Chapman han interpretado la obra de Goya, quedando sus modelos, pese a su realismo, muy distantes de la obra del aragonés.

Hay por tanto una rara belleza y una fascinación casi patológica por las escenas de violencia extrema. En las mismas obras de Goya se busca una estética, una forma de belleza, que al mismo tiempo que es denunciada es mostrada cuando en *Tampoco* un soldado contempla plácidamente la hilera de hombres que probablemente él ha ayudado a ahorcar.

Sería difícil evaluar o establecer qué escenas causan un mayor impacto en nuestra sensibilidad. El Imperial War Museum de Londres posee en sus colecciones permanentes, dentro de las propuestas museográficas conocidas como *Experiencias*, un recorrido fotográfico por el espectáculo aterrador de la liberación de los campos de exterminio nazi. Tal vez solo estas imágenes sean comparables en violencia y crueldad a las imágenes de Goya existiendo un dramático paralelismo visual entre algunas de ellas, principalmente entre aquellas que muestran montones de cadáveres apilados. Sin embargo los dibujos de Goya poseen si cabe una mayor carga dramática. Existe un elemento de fascinación basado en la construcción de la escena. Se trata de una imagen hecha y compuesta para ser mirada y observada; creada por un artista y que por tanto va más allá del documento.

Carretadas al cementerio, de la serie *Los Desastres* de Goya. Una imagen trágica pero construida en la tradición de la belleza occidental. Las imágenes de la Pasión de Cristo o los descendimientos conjugan de igual modo la escenificación de la muerte y el sufrimiento con la creación de belleza en la pintura.



11

Nos descubrimos como el soldado francés contemplando las escenas; Goya nos pone en esta situación, en la de espectadores receptivos del espectáculo de la muerte. Porque Goya no sólo nos descubre la ausencia de límites en la crueldad humana y en el sufrimiento; Goya nos revela que se puede disfrutar con ello, que no hay desgana en la violación o en la castración, que la violencia genera una forma de adicción que ha existido siempre pero que se revela aquí y en lo sucesivo como un gusto, un placer no sólo por la violencia sino por la contemplación de la misma como espectáculo.

Existe un camino, abierto por Goya, en la recreación en la muerte y el asesinato que atraviesa los campos de batalla del mundo, muestra con frialdad las escenas de combate o los tullidos de Dix y Grosz y va más allá.

Este sendero es el que nos revela Kubrick en las patologías ultra-violentas de *La naranja mecánica*⁴¹³, en las películas pornográficas que muestran vejaciones o en las *nazi-sex-ploitation*, o en las películas reales o no, que muestran asesinatos, violaciones o castraciones, para el entretenimiento del público: las *snuff-movies*.



12

Publicación erótica española para adultos, *Tortura sin fin*, reza el título, en el que se asocia el nazismo con la depravación y la tortura como elementos de consumo erótico. Secuencia de *La naranja mecánica* de Kubrick: música, ultraviolencia y marginalidad como forma de vida y cartel de la película *Tesis*, de Alejandro Amenabar, una ficción sobre las *snuff-movies*.

Goya denuncia un placer en la contemplación de unas imágenes terribles pero hechas para de alguna manera, ser disfrutadas, y se anticipa a la cómoda visión de la guerra retransmitida.

En este sentido, esta visión de la realidad como hecho estético, apartado de las representaciones idealizadas de la pintura oficial incluyen a Goya dentro de los pintores llamados “de lo real”, es decir aquellos que no representan un ideal del mundo sino que exponen un sentido, el de la realidad en el arte, más próximo a las visiones de nuestros días, cinematográficas y fotográficas que a la pintura de su propia época. Si comparamos la obra de Goya con el academicismo o el historicismo o más aún con la pintura tradicional que no considera la realidad como un hecho representable sino que se debe transformar para ser mostrado, encontramos, a través de la guerra una nueva ventana hacia la verdad que entronca con la visión del s. XX y de la actualidad. La guerra exige a Goya una representación de la realidad y es a través de este relato, que el autor manifiesta su rechazo y la descripción de la condición humana que él ha conocido. Por otra parte, esta interpretación de “lo real” ha cambiado la visión

⁴¹³ KUBRICK, Stanley. *La naranja...* Op cit

del arte, haciéndonos valorar en el último siglo un tipo de pintura diferente y permitiendo los cambios en el arte, porque el relato que se había construido sobre lo que se creía hasta hace poco como lo más significativo ha cambiado por completo y se sigue anunciando hoy un perfil manifiestamente inestable en la apreciación de la obra de arte.

8.6. Waterloo y La carga de la brigada ligera, visiones de la “Bella Muerte”

Una unidad militar, emblemática de una época, con brillantes uniformes de reminiscencias clásicas o tremendamente barrocas se lanza a una carrera cuyo fin es su propia destrucción y la muerte de la mayor parte de sus componentes.



13

El Barranco de Waterloo, 1895, de Ulpiano Checa. Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja, Madrid.

Los casos de las cargas de caballería despertaron la fantasía romántica de los creadores, tanto en la pintura como en el cine pudiendo encontrar versiones que enaltecen el descalabro militar consagrándolo como “bella muerte” o las más posteriores, revisionistas, que hablan del encuentro con la muerte y de la inutilidad de la misma, estableciendo alegatos contra la guerra.

También despertaron curiosidad en historiadores y antropólogos, en una época en la que el nacimiento de la antropología convivía con la desaparición de la caballería como arma. El antropólogo inglés Harry Turner High, dejó su trabajo en la universidad para ingresar en el servicio militar, siendo destinado a la caballería. Según él, “Hay que haber cabalgado con un escuadrón de caballería

para entender la fascinación de los caballos *en masse*⁴¹⁴. De alguna manera resulta claro que las situaciones extremas, toda forma de paroxismo, tiene cabida en los sentimientos románticos, no resultando entonces extraño que la guerra, entendida como el lugar donde se producen esos sentimientos se convierta en una especie de juego para aquellas personalidades que buscan experimentar sensaciones extremas por encima de todo. La guerra, desata aquí una especie de euforia colectiva, exaltada y romántica.

El barranco de Waterloo de Ulpiano Checa (1860-1916) se presentó al salón de la Sociedad Nacional de las Bellas Artes de París en 1895. El cuadro era una traducción exacta del pasaje de Víctor Hugo y reproducía un fragmento de “Los Miserables”

De repente, algo trágico, a la izquierda de los ingleses, a nuestra derecha, la cabeza de la columna de los coraceros se encabrita con un horror espantoso. Llegando al punto culminante de la cresta, desenfrenados por su furia y a su carrera de exterminación sobre los carros y los cañones, los coraceros acaban de darse cuenta de que entre ellos y los ingleses hay un hoyo, una zanja. Era el camino encajonado de Onain.

El instante fue espantoso. El barranco estaba ahí, inesperado, abierto, un abismo bajo los pies de los caballos, profundo de dos tallas entre su doble terraplén. La segunda fila empuja a la primera, y la tercera a la segunda. Los caballos se erizan, reculan, caen sobre la grupa, las cuatro patas patinan en el aire, pulverizando y trastornando a los jinetes. Sin ninguna posibilidad de retroceder, toda la columna era como una sola bala: la fuerza reclutada para aplastar a los ingleses aplasta a los franceses. El inexorable barranco solo podía ser conquistado si estaba lleno. Jinetes y caballos ruedan desordenadamente, se trituran los unos a los otros, convirtiéndose en carnaza en ese precipicio, y cuando la fosa estuvo repleta de hombres malheridos, el resto caminó por encima y pasó. Casi un tercio de la brigada de Dubois se desploma en este abismo.

La visión de la obra en la época concuerda con el entusiasmo con que es descrita por la crítica:

*...Nada tan bello como el ardor heroico con que pinta esos machos y sus gloriosas fisonomías. Hombres y bestias son lanzados, volteados en el barranco. Parecen escucharse los gritos de horror de los numerosos heridos, el relinchar de los caballos. La impresión es sorprendente.*⁴¹⁵

De nuevo se encuentra belleza en el sacrificio, en la inmolación y resulta algo digno de ser representado en las artes.

⁴¹⁴ KEEGAN, J. *Historia de...* Op. cit., Pág. 121.

⁴¹⁵ Le Soir, 19 de Enero de 1895, según recoge el catálogo de la Exposición Ulpiano Checa Fantasía y Movimiento en el Museo de la Real Academia de BBAA de San Fernando. (Madrid, 5-30 Septiembre de 2007)

La misma escena o un momento posterior es descrita por Henry Emmanuel Philippoteaux en la obra actualmente perteneciente al Victoria & Albert Museum de Londres, *The british squares receiving the charge of the french cuirassiers*. (Los cuadros ingleses recibiendo la carga de los coraceros franceses) Contrariamente a la obra del pintor español esta pintura elude una descripción trágica o grotesca de la muerte. En ella ambos bandos parecen equilibrados, como en un duelo gentil o en un torneo deportivo, tratándose de una obra anterior a la de Checa, y perteneciente a un género más academicista.

En las dos se busca una belleza de conjunto, una composición estética, si bien el carácter romántico de ambas obras es una exaltación de los valores de la guerra.

The british squares receiving the charge of the french cuirassiers, 1874..Detalle. Henri Emmanuel Philippoteaux, (1815-1874) Cortesía del servicio de Imágenes del Victoria & Albert Museum, London. Un ejemplo de pintura épica.



14

La pintura de historia, con una cierta vocación panteísta en los países europeos, ha creado visiones alegóricas sobre los ejércitos, siendo hasta cierto punto habituales las representaciones en las cuales la acción de un tumulto de soldados gloriosos tiene su continuación en la representación celestial de los mismos, al estilo de las pinturas renacentistas y barrocas, en las que lo que acontecía en la tierra repercutía en el cielo. El sentimiento napoleónico, en pleno romanticismo, llevó a representar al emperador con los atributos de Dios y la melancolía francesa por el imperio continuó esta tendencia a lo largo prácticamente de todo el s. XIX. Obras como la decoración del panteón francés de París, o de autores como Edouard Detaille (1848-1912) en *Le rêve* (*el sueño*), (1888) reflejan esta idealización en la que la carga de caballería es una apoteosis próxima o totalmente celestial. De un modo muy parecido la cinematografía ha resuelto el final de numerosas películas épicas con un fundido de imágenes en las que se da a entender que el recuerdo de soldados gloriosos hace su presencia casi real.

El cine, ha recreado las escenas de la carga hacia la muerte en numerosas películas cuyo signo ha sido diferente según el momento social y político. *Senderos de gloria*, como ya hemos comentado, es una producción con un duro sentido antibelicista en el que una unidad francesa en la PGM es obligada

a cargar contra las ametralladoras alemanas a costa de su propia destrucción. En ella Kubrick expresa todo el horror de la guerra y denuncia la frialdad con la que los mandos envían a la muerte a unos hombres. La muerte es entendida aquí como un deber, como una necesidad honorable en la que el número de bajas apenas si tiene importancia dentro de una guerra en la que, una vez más, la estética y el gesto son primordiales. Un ejército se mantiene unido por el miedo, no sólo al adversario sino principalmente a sí mismo y así se describe en la conversación que mantienen los generales franceses, cuyo desprecio por sus hombres es absoluto.

Imágen de *Senderos de gloria*. Los mandos franceses mandan a la muerte a sus hombres.



15

La muerte como honor es planteada en casi todos los casos en los que una unidad militar es sacrificada en combate. Las numerosas revisiones que se han hecho sobre la muerte de Custer y el aniquilamiento del 7º de caballería hablan en este sentido. Las versiones de la época dorada de Hollywood, concluyendo en la de Errol Flynn y Olivia De Havilland, *Murieron con las botas puestas*⁴¹⁶, y comenzando con algunas de las primeras películas del cine americano como *Custer, s Last Stand*, reconstruyen la última carga de los de Michigan como una gesta y el sacrificio de Custer y sus hombres como una de las grandes páginas de la historia de los Estados Unidos. Esta visión como las de la carga de la brigada ligera a menudo maquilla un error militar y convierten la tragedia en un mito. Otras versiones posteriores, de los años sesenta, setenta y en adelante son más críticas, contagiadas por un deseo más documental del cine, muestran un panorama más duro o incluso lo tratan desde el sarcasmo y la ironía de películas como *Pequeño gran hombre*⁴¹⁷, en la que Custer es retratado como un demente narcisista y megalómano.

⁴¹⁶ WALSH, Raoul. *Murieron con las botas puestas*, (*They died with their boots on*), Warner Bros. USA, 1941.

⁴¹⁷ PENN, Arthur. *Little Big Man*, *Pequeño gran hombre*, 20th Century Fox, USA, 1970.

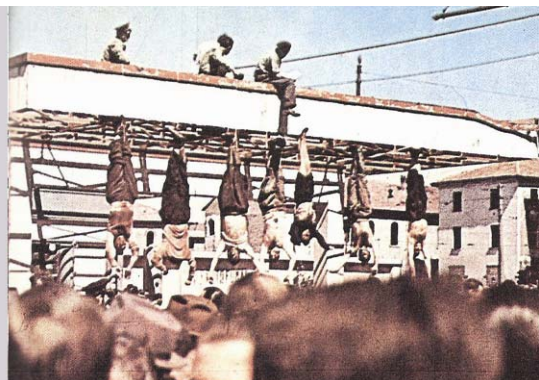


Erroll Fynn en la batalla de Littlebighorn, en una secuencia de *Murieron con las botas puestas*. En el género épico la muerte del héroe es el fin necesario.

16

En oposición a esto, a la bella muerte recreada en la pintura del s. XIX, existe una visión igualmente estética y estremecedora con un concepto totalmente simétrico al descrito. Es la muerte con deshonor, la muerte inflingida al culpabilizado o al traidor y que del mismo modo que la bella muerte se rodea de un ritual estético para hacer “bellos cadáveres”, esta posee un simbolismo y una iconografía propias. Desde las humillaciones sobre el uniforme, tan conocidas por el caso Dreyfuss a las agresiones a los cadáveres, las exhibiciones públicas de estos o ser ejecutado de espaldas, sentado en una silla o boca abajo identifican como infamante la muerte recibida por el ajusticiado. Algunas de estas exhibiciones han sido descritas al hablar sobre las ejecuciones o los castigos de guerra, describiéndose el efecto que poseían sobre la moral del enemigo, si bien otras parecen querer tener un carácter de castigo sobre el reo. Se materializa en ellas una humillación después de muerto, que es aleccionadora para los demás y que además constituye un deshonor, destruye lo bello y arruina la posibilidad de trascender con una muerte heroica. Un castigo que va parejo al de la propia condena y cuyo peso, el de lo feo, el de lo deshonesto, el de lo antiestético, es un agravio final, el castigo de mal morir.

Los cadáveres de Mussolini, su amante, Claretta Petacci, y cinco colaboradores del régimen fascista son colgados de la marquesina de una gasolinera milanesa, después de haber sido abandonados a la ira de la masa que se ensañó con ellos hasta dejarlos irreconocibles. Un dato curioso; se sujetó con cuerdas la falda de la amante del Duce, para que, al estar colgada boca abajo, no se le bajara. Pudor en la tortura, carácter latino, tal vez.



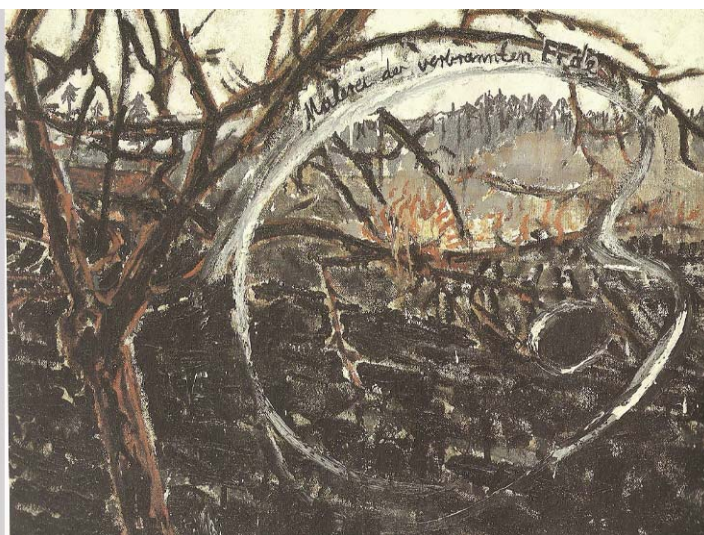
17

8.7. Kiefer. Nazismo y Apocalipsis.

La historia de su país es, en Kiefer (1945 Donaueschingen, Alemania), uno de sus temas principales. El paisaje del pintor alemán encuentra reminiscencias en otros de pintores románticos, como los paisajes de Gaspar David Friedrich, pero a diferencia de este y de otros románticos, Kiefer no muestra al espectador extasiado ante la maravilla de la naturaleza ni mistifica el paisaje. La tierra en los paisajes de Kiefer está quemada, el campo, en Kiefer, parece siempre campo de batalla. Los paisajes de Kiefer denotan tristeza, y no placer, como en los románticos. Una tristeza muy relacionada con la conciencia del inmediato pasado de Alemania, de los doce años de terror del estado nacionalsocialista y con la muerte, la memoria, el recuerdo de los muertos que se hace presente en escenas de camposantos y en cuadros donde la aridez es sobrecogedora. Las pinturas de Kiefer no son, sin embargo pintura historicista, no relatan hechos en sí sino que ofrecen una reflexión, o como sostiene Klaus Honeff en la edición de Taschen *Arte Contemporáneo*⁴¹⁸, son “cuadros ideológicos”.

Su producción de los años setenta y ochenta gira en torno a la mitología, la historia, la religión y la simbología alemana, temas que el artista investiga profundamente y que utiliza de forma recurrente en sus obras como medio para evitar el proceso de amnesia colectiva ante las brutalidades y tragedias históricas de una Alemania desmembrada por la Segunda Guerra Mundial y en plena lucha por la restitución de su identidad como país. De esta forma, la cábala, los nibelungos, Adolf Hitler, el músico Richard Wagner o el arquitecto del nazismo, Albert Speer, son referencias comunes en su obra de este periodo que ha sido considerada un auténtico “teatro de la memoria”.

Anselm Kiefer: *Pintura de la tierra quemada*, 1974 *Malerei der verbrannten Erde*. Propiedad Privada.



18

⁴¹⁸HONNEF, Klaus. *Arte Contemporáneo*, Taschen, Alemania, Págs. 51-55.

La devastación ha sido representada de diversas maneras en la historia del arte. Podemos encontrar, en cierto modo, precedentes de la obra de Kiefer en otros autores, si bien utilizando recursos diferentes. En *El triunfo de la muerte* de Bruegel, ya citado en este estudio, este crea paisajes devastados, si bien llenos de vida y de color, poblados de personajes que sufren o que persiguen y castigan, sin embargo los lienzos de Kiefer carecen de actores, se parecen más a documentos, a fotografías de ciudades en ruinas o campos devastados, como los paisajes lunares de los campos de batalla franceses de la PGM, retratados en obras como *Sin novedad en el frente*.⁴¹⁹

El campo de batalla, la tierra quemada o tierra de nadie, el espacio poblado por cadáveres y cráteres que existía entre las trincheras de los alemanes y aliadas en la PGM, es retratado en la cinta de Lewis Milestone, *Sin novedad en el frente*, y es objeto de atención en los paisajes desolados de Kiefer. Fotograma de la película.



19

El sentido sagrado de la tierra devastada se acentúa en estos paisajes, tierra de nadie que pasa a ser tumba de los soldados caídos y que con los años se convierte en cementerio y en monumento al recuerdo.

Dicha imagen es rescatada por el arte en obras como las de Kiefer, o en manifestaciones del land art como *Lightning Field* de Walter De María (1935)⁴²⁰ o bien aprovechando su fuerza en el lenguaje publicitario.

El campo de batalla, el campo de los caídos se convierte en lugar sagrado o mágico, y es remarcado tanto en la pintura tradicional, especialmente en el romanticismo, como en los propios lugares que se convierten en centros de peregrinación turística, como lo es hoy en día el campo de batalla de Waterloo, que compromete a toda una región en su explotación turística, el de Littlebighorn, que conserva las marcas de los caídos o los más recientes que marcan en París los lugares exactos donde cayeron los miembros de la resistencia que lucharon en 1944. La muerte hace sagrados los lugares, pero quizás de una manera especial lo hace la muerte violenta.

⁴¹⁹ MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente* Alemania, 1930.

⁴²⁰ DE MARÍA, Walter. *Lightning Field*. Primitivism in 20th Century Art. The Museum of Modern Art, New York, Trustees of the Museum of Modern Art, NY, Second printing, 1985, Volume II, Pág. 660.

Anselm Kiefer, *Desolado paisaje de invierno*



United Colors of Benetton, cementerio de la SGM



Walter De María, *Lightning Field*, Quemado, Nuevo Mexico 1971-77



20

8.8. Algunas fotografías de guerra

La fotografía ha sustituido en cierto modo a la pintura en la representación de la guerra por su mayor grado de iconicidad y pregnancia, es decir por una supuesta mayor proximidad a la realidad.

El sentido de “lo real”, asociado a una especial sensibilidad hacia lo trágico y lo negativo han propiciado este lenguaje, en el cual se olvida que la imagen fotográfica también es manipulada y es tomada como documento directo de la verdad. Esto ha sido aprovechado como recurso expresivo o propagandístico, para mostrar la superioridad frente al enemigo y ha existido una guerra paralela en imágenes, un combate en el que el poder de la imagen fotográfica puede ser tan grande como el de las armas.

Uno de los usos de la fotografía como arma o para la difusión de ideas ha sido el collage, principalmente en el mundo del cartel que ha conocido obras tan importantes como la de John Heartfield, (1891-1968) que utilizando la fotografía creaba imágenes en las que criticaba la actitud y la parcialidad del nazismo o el materialismo y servilismo de la burguesía alemana en la época de Weimar y posterior. El modo de componer imágenes de Heartfield puede compararse con los seres monstruosos del Bosco (1450-1516), en tanto que conjuga elementos distintos para crear un personaje cuyos rasgos lo caracterizan moralmente. Estos trabajos, publicados en los periódicos comunistas AIZ y VI entre 1930 y

1938, toman a Hitler como centro de sus ataques en los que es fácil identificar su figura con la de un mal absoluto, con la de un demonio contemporáneo. Del mismo modo que en el bosque un demonio se traga a los condenados y los expele por el ano, Hitler traga dinero y expulsa necesidades⁴²¹, o Göring es caracterizado con la cabeza de un pez en *Pacífico pez de presa* (1937), o los buitres del fascismo acechan España en *¡No pasarán!* (1936). Así, con la creación del monstruo se pone una cara terrible al rostro del fascismo, en ese momento o de otras realidades, presentes en el subconsciente colectivo y que el público puede leer sin dificultad, como se leían los programas iconográficos de las antiguas iglesias medievales.

El collage como nuevo elemento plástico permite obtener imágenes inmediatas y expresivas como en este cartel, *¡No pasarán!*, de 1936 en el que los buitres ataviados como fascistas se posan en los edificios de Madrid.



21

La manipulación de la fotografía persiguiendo un fin estético o práctico se ha producido especialmente en la guerra, maquillando los servicios de propaganda las imágenes para adaptarlas a sus fines. La veracidad de las imágenes queda supeditada en estos casos al impacto psicológico que produce en aquellos a quienes va dirigida. Las imágenes son estudiadas y los elementos plásticos como el color o la composición son cuidados en función de dicho mensaje en el que se utiliza una comunicación rápida y fácil buscando, como en el lenguaje publicitario una pronta asimilación de los contenidos.

⁴²¹ Nos estamos refiriendo a la obra de El Bosco *El jardín de las delicias*, ca. 1480 - 1490, sita en el Museo del Prado y al cartel de John Heartfield, *ADOLF THE SUPERMAN: Swallows gold and spouts junk*. AIZ 11, N° 29, 17 Julio 1932, Pág. 675.



Esta imagen representa los esfuerzos soviéticos para desmoralizar y conminar a la rendición a los soldados alemanes en Stalingrado. Fue lanzada desde el aire en grandes cantidades y muestra una composición en la que se muestra equipo alemán destruido y una multitud de prisioneros y junto a esto garantizaba buen trato a los que desertaran o se rindieran. Sin embargo esta imagen es falsa, como podemos apreciar por los fragmentos rodeados con un círculo, y esta compuesta por recortes de la mismas imágenes repetidas. En este caso la propaganda se vuelve contra su creador.

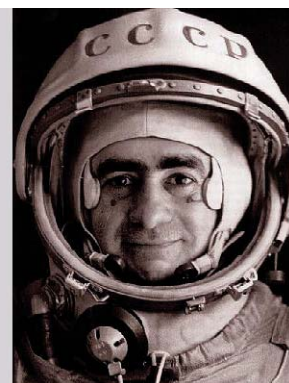
23

Otro aspecto de la fotografía es el grado de credibilidad que estamos dispuestos a atribuirle. Acabamos de comprobar cómo esta puede crear imágenes nuevas o bien mentirosas al ser manipulada. Sobre esto han trabajado artistas siguiendo el juego de la manipulación y ofreciéndonos una historia que puede ser creída. El concepto de lo real está asociado de una forma especial a la fotografía, pues se supone que como en la televisión en directo, no media acción humana alguna, no hay intención entre el gesto de apretar un botón o enfocar y el de obtener una instantánea cuyo contenido no puede ser otro que la verdad.

Evidentemente la parcialidad existe, como existe el encuadre, que determina qué aparece en la fotografía y qué queda excluido; o toda la preparación que ha llenado de polémica algunas de las fotos más famosas de la historia y que estando diseñadas para contar una verdad, han partido del artificio, del retoque o de la premeditación, lo cual nos podríamos cuestionar si las hace menos reales, menos verdaderas o no,

Es el caso de Joan Fontcuberta en su obra *Sputnik, La odisea del Soyuz II*, que relataba la historia de un supuesto héroe de la Unión soviética, construida con gran esmero y que se expuso en la Fundación Telefónica de Madrid en 1997.

Basada en una historia real, el artista Joan Fontcuberta desarrolló un relato ficticio sobre la desaparición, por medio de la censura soviética de un héroe de la carrera espacial. La fotografía e incluso en los casos de las imágenes de baja resolución hacen creíble cualquier documento.



24

La fotografía ha sido el reflejo del frente, en unas ocasiones un reflejo deseado y preparado por los servicios de propaganda de los ejércitos y en otro el trabajo libre de un artista. Algunos hechos como las primeras fotos del genocidio fueron necesarios para que muchos alemanes tomaran conciencia de lo que había sucedido en su país y aun hoy, en círculos extremistas (alejados de todo sentido de la realidad) se tienen en poca importancia estos documentos.

En ejércitos como el alemán o el ejército rojo, ser fotógrafo podía resultar una profesión peligrosa, pues una falta de entusiasmo podía llevar al fotógrafo alemán al frente ruso y al soviético al paredón.

La fotografía como propaganda, la fotografía oficial se nutre de imágenes reales en algunos casos y “preparadas” en otros y en cualquier caso su fuerza es indudable habiendo dejado verdaderos iconos de la cultura en el s. XX.

La creación de imágenes crea estereotipos de los que se alimenta la sociedad, dando carta de naturaleza o no a las imágenes, reales o ficticias según se adaptan a este imaginario. Se consumen imágenes de guerra y se sabe muy bien qué imágenes se desean consumir. En el mundo real, dice Siri Hustvedt, miramos también⁴²².

⁴²² VVAA. *El museo del Prado y el arte contemporáneo*. Op. cit. Pág. 167.



Tres imágenes de la propaganda de la SGM.

En primer lugar, los marines norteamericanos izan la bandera en Iwo Jima, en una fotografía mundialmente famosa y que fue tomada durante sangrientos combates.

En la segunda, La imagen de la revancha; Hitler, victorioso en una jornada en París posa ante la Torre Eiffel y finalmente, en un Berlín arrasado, los soldados soviéticos izan la bandera roja en las ruinas del Reichstag. La fotografía ha sido coloreada para realzar la bandera.

25

En otros supuestos la fotografía, espontánea o preparada es un alegato contra la guerra, denunciando la muerte que es retratada en el momento de producirse o bien la actitud del soldado como ser humano o como testimonio de un momento. La fotografía de autor presume de captar un momento único, si bien no pocas de estas fotos corresponden a escenificaciones o actuaciones para servir a un fin.

Es el caso de la fotografía mostrada a continuación, en la que Agustí Centelles (1909-1985) decidió cortar a un personaje que aparecía en el negativo original de su foto del 19 de julio de 1936, *Guardias de asalto en la calle diputación*, por considerar, seguramente, que en aras de un mayor dramatismo propagandístico era mejor eliminarlo.

Del mismo, modo fotografías como la que recoge la muerte de un miliciano en la batalla del Ebro, de Robert Cappa, han tenido su autenticidad en tela de juicio, debiéndonos cuestionar si el fotógrafo es simplemente un espejo de un momento, o si por el contrario, como artista es un agente válido para narrar desde su experiencia su propia visión de lo real. Nos preguntamos qué lugar ocupa el concepto de lo real en la representación de la guerra.



- 1 – Ilustración, GOYA, Francisco. *Para eso habéis nacido*, CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- 2 – Ilustraciones:
 - El soldadito de plomo, ilustración infantil.
 - DIX, Otto. *Los mutilados de guerra con autorretrato*, 1920. (Destruído en 1939 tras formar parte de la exposición *Arte degenerado*, en Berlín)
- 3 – Imagen. MIRALDA, Antoni. Sin título.
- 4 – Imagen, *Euromodelismo*, Dir. Rodrigo Hernández- Cabos, nº 144, Madrid, Acción Press, 2003, Pág. 10.
- 5 – Ilustración, UCELLO, Paolo. *Battaglia di san Romano*, (*La batalla de san romano*), ca. 1456 y 1460, (detalle del tríptico), Musée du Louvre, París.
- 6 – Fotograma, WELLES, Orson., *Chimes at Midnight (Falstaff) Campanadas a medianoche*, International Films / Alpine Suiza-España, 1965.
- 7 – Imagen, Sala de Batallas. BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, Pág. 4.
- 8 – Imágenes:
 - BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, (detalle de la batalla de la Higuera) Pág. 22.
 - Columna Trajana, (detalle), s. II, Foro de Trajano, Roma.
- 9 – Ilustraciones:
 - GOYA, Francisco. *La carga de los mamelucos*, (detalle), 1814, Museo del Prado, Madrid.
 - GOYA, Francisco. *Los fusilamientos del 3 de mayo*, (detalle), 1814, Museo del Prado, Madrid.
- 10 – Imágenes:
 - GOYA, Francisco. *Enterrar y callar*, CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
 - Imagen. Cortesía servicio de imágenes, Archivo Imperial War Museum, Londres.
- 11 – Ilustración, GOYA, Francisco. *Carretadas al cementerio*, CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- 12 – Imágenes:

- Hessa, *Tortura sin fin*, (portada, nº9) Elviberia, Madrid.
- Fotograma, KUBRICK, Stanley, *La Naranja Mecánica*, Orange Clockwork. Warner Bros GB, 1972.
- AMENABAR, Alejandro. *Tesis*, (cartel) Amenabar & Mateo Gil, España, 1996.

- 13** – Ilustración, FERNANDEZ CHECA, Ulpiano. *El barranco de Waterloo*, 1895, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja, Madrid. VVAA. *Fantasía y Movimiento*. Catálogo, Ulpiano Checa. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007, Pág. 233.

- 14** – Ilustración, PHILIPPOTEAUX, Henry Emmanuel. *The british squares receiving the charge of the french cuirassiers*, *Los cuadros ingleses recibiendo la carga de los coraceros franceses*, 1870, Victoria & Albert Museum, Londres.

- 15** – Fotograma, KUBRICK, Stanley. *Paths of Glory*, (*Senderos de Gloria*), 1975, United Artist, USA, 1975.

- 16** – Fotograma, WALSH, Raoul. *They died with their boots on* (*Murieron con las botas puestas*), Warner Bros. USA.

- 17** – Imagen, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *El ocaso de los dioses*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 113.

- 18** – Ilustración, KIEFER, Anselm. *Pintura de la tierra quemada*, 1974, HONNEF, Klaus. *Arte Contemporaneo*, Taschen, Alemania, Pág. 54.

- 19** – Fotograma, MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente* Alemania, 1930.

- 20** – Imágenes:
 - KIEFER, Anselm. *Desolado paisaje de invierno*, Museo Guggenheim de Bilbao, 2007.
 - Benetton, cementerio de la SGM, publicidad.
 - DE MARÍA, Walter, *Lightning Field*, *Primitivism in 20th Century Art*. The Museum of Modern Art, New York, Trustees of the Museum of Modern Art, NY, Second printing, 1985, Volume II, Pág. 660.

- 21** – Ilustración, HEARTFIELD, John. *¡No pasarán!*, 1936, Cartel.

- 22** – Ilustración, Cartel de propaganda alemán, SGM, PRESTON, Anthony. *Decisive Battles of Hitler,s War*, New Burlington Books, London, 1988, Pág. 151.

- 23** – Imagen, FONTCUBERTA, Joan. *Sputnik*, *La odisea del Soyuz II*, Fundación Telefónica, Madrid, 1997.

- 24** – Imágenes:
 - Iwo-jima, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Holocausto atómico*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 67.
 - Hitler en París. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Bajo la bota nazi*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág.24.

- Berlín 1945. ZIEMPKE, Earl. *La batalla de Berlín, fin del III Reich*. San Martín, Historia del siglo de la violencia, Madrid, 1985.

Museos y Re-enactment

9.1. Los museos militares en España. Los primeros museos militares, tal y como los conocemos, datan del s. XIX. Si bien las colecciones de objetos militares, en armerías reales o en diferentes formas de depósitos de trofeos y recuerdos⁴²³, están ya presentes en nuestro país desde el s. XV, el concepto del museo militar, tiene su origen en la ilustración, en el Siglo de las Luces. Esta favoreció el espíritu coleccionista dando paso a la creación en Europa de excelentes colecciones que sirvieron de modelo para todos los países.

El museo militar proviene de un momento en el desarrollo de la historia del estado moderno en los países occidentales, en el cual se hace necesario el mantenimiento de un ejército permanente como herramienta del mismo. Esto significa la creación de un cuerpo de oficiales profesionales y especializados que se formarán en las primeras academias militares⁴²⁴, creadas en España en el s. XVIII: las de artillería⁴²⁵ (1764) y las de ingenieros⁴²⁶, (1711). Estas academias proporcionaban no sólo una instrucción militar, en cuanto a esgrima equitación o desfile, también pretendían, en palabras del historiador militar John Keegan⁴²⁷, educar y civilizar a los jóvenes hijos de las familias aristocráticas.

La enseñanza de estas academias, por tanto, se inspiraba en el pensamiento romano que comprendía que la jefatura en la guerra requería virtudes tanto cívicas como militares.

Con el paso del tiempo, las academias militares se convirtieron en los verdaderos centros de investigación científica y en ellos cursaban estudios, enseñaban o investigaban buena parte de los mejores talentos que ha dado la ciencia española del XVII y el XIX.

De esta manera aparece la figura del oficial militar, del militar de carrera con una formación especial y una relación con el estado característica que se traduce en una cierta independencia intelectual y en un espíritu ilustrado.

⁴²³ Como la colección de armas de la Reina Isabel, en el Alcázar de Segovia o la Armería Real creada en Valladolid por Carlos I, a la que se le añadió la de Felipe II, expuesta hoy en el Palacio Real de Madrid.

⁴²⁴ La formación militar ya tenía numerosos precedentes en escuelas militares, recibiendo las distintas armas clases de artillería o matemáticas destinadas a elevar el nivel cultural de los oficiales, pero fueron las profundas deficiencias del ejército español y su desfase con respecto a los ejércitos europeos las que contribuyeron de manera decisiva a crear de forma estable academias militares para todas las armas.

⁴²⁵ Fundada el 16 de mayo de 1764 como Real Colegio de *Artillería*.

⁴²⁶ Fundada el 17 de abril de 1711, coincidiendo con la creación del Real Cuerpo de Ingenieros.

⁴²⁷ KEEGAN, John. *History of Warfare, (Historia de la guerra)*, Planeta, Barcelona, 1995, Pág. 132.

El concepto de lo militar toma su forma y se asemeja en todos los países que comienzan a enviar observadores a las academias militares extranjeras y a crear las suyas propias. Los ejércitos asumen su historia; los uniformes y banderas se homogenizan por primera vez en normativas y reglamentos que comienzan a ser observadas, estableciéndose colores y distintivos para las distintas armas y cambiando definitivamente el concepto de librea por el de uniforme. El militar liberal toma conciencia de su profesión y las academias militares españolas comienzan a crear, inspirándose en las francesas, sus primeros museos.

La historia del arma de artillería es, de algún modo, la historia de la evolución y cualificación de los ejércitos. En un principio, (la artillería) carecía de precisión, seguridad y alcance, pero los avances científicos en el terreno de lo militar le fueron dando protagonismo en el campo de batalla y las unidades de artillería ganaron importancia en la organización del ejército. Los artilleros asimilaron muy pronto las ideas de la ilustración y se implicaron en la creación y potenciación de aquellas actividades artísticas que ayudasen a adquirir unos conocimientos sólidos y científicos en todo lo relacionado con el cuerpo de infantería, para lo que no dudaron en recorrer toda Europa contrastando ideas y viendo cómo en otros países se estaba comenzando a reunir colecciones de historia natural, mineralogía, botánica, pintura y armamento que, en sí mismas, ya eran verdaderos museos.

Pero los museos militares no solo exhiben armas y no son únicamente los museos en sí como contenedores de objetos los que dan testimonio de la historia militar en relación con lo civil y con las artes. En este caso, el término museo resultaría restrictivo a la hora de definir el patrimonio cultural que deviene de lo militar. La arquitectura militar, por ejemplo, ha condicionado la construcción civil, desde el castro a la batería costera, desde el castillo al bunker y no son pocos los edificios hoy, museos o no, que tienen un interés histórico y artístico y un origen militar o defensivo.



1

La arquitectura militar, en sí, es un objeto museable. En la imagen castro de Coaña, en Asturias y Alcázar de Segovia: yacimiento fortificado y museo militar, respectivamente.

La variedad en los objetos preservados existía entonces, y sigue caracterizando hoy las colecciones de los museos militares. Las armerías y

depósitos atesoraban diferentes objetos, armas y recuerdos y esta heterogeneidad era común en todos los museos europeos.

De esta Europa ilustrada partió el modelo de cómo debían formarse las colecciones, qué objetos eran museables y cómo debían conservarse y exhibirse y así promover el estudio de las diferentes áreas del saber. Desde el primer momento y hasta nuestros días podemos hablar de los museos militares como museos multidisciplinarios y en virtud de sus contenidos y su discurso narrativo, principalmente, museos de historia.

Los museos militares, dentro de su especificidad, como decimos, exponen objetos relacionados con las guerras y los ejércitos que las protagonizaron. Pero también participan de las características de los museos científicos y técnicos por cuanto presentan y conservan los avances alcanzados por los ejércitos en tecnología, transportes, cartografía o salud. Hay que considerar también la relación del arte con la guerra. Como indica el sociólogo Gastón Bothoul⁴²⁸, los más bellos adornos creados por los hombres en todas las civilizaciones, con la excepción de los últimos cincuenta años, se han hecho para el ornato del combatiente, y la guerra ha sido el espectáculo que con mayor entusiasmo reprodujeron los artistas, desde las pinturas de las salas de batallas, los sitios de Callot y Snayers⁴²⁹, o *La carga de los Mamelucos* de Goya y aún mucho antes. El frontón del Templo de Zeus, en Olimpia, o los bajorrelieves de los arcos del triunfo romanos, todo son armaduras, combates, víctimas y desfiles militares, lo cual hace a las bellas artes omnipresentes en los museos militares, y el arte épico, presente en todos los museos en general.

De este modo y con la existencia, por una parte de un importante patrimonio cultural y artístico de origen militar, unido a las inquietudes generadas por las academias militares se fundan en España los primeros museos militares.

En 1802 se entrega al Cuerpo de Artillería la casa Palacio de Monteleón, primera sede del Parque, el Museo Militar y el Cuartel de la tropa de artillería de Madrid. La primera intención de este museo, a imagen de su semejante francés, es la de reunir una colección de objetos y maquetas que sirvan al aprendizaje de los cadetes y la de agrupar los fondos que ya existían en el arsenal de Artillería de Madrid, existiendo por tanto una vocación tanto pedagógica como conservadora en la creación de este museo. El museo sobrevivió a la Guerra de Independencia, si bien experimentó trágicas vicisitudes, siendo testigo de los sucesos de mayo de 1808, como atestiguan

⁴²⁸ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit. Pág. 497.

⁴²⁹ Remitimos a la exposición CALLOT, Jaques. (1592- 1635) y SNAYERS, Pieter. (1667), *Escenas de batallas*, Museo Nacional del Prado (24 de Junio al 28 de Septiembre de 2008)

las pinturas de Leonardo de Alenza⁴³⁰, Manuel Castellano⁴³¹, o Joaquín Sorolla⁴³², entre otros, y que tienen como escenario el histórico edificio.



Joaquín Sorolla . 2 de mayo, 1884, Museo Nacional del Prado.
El combate en las puertas del
parque de artillería el 2 de mayo de
1808.

2

Con posterioridad a la guerra y por Orden Real de 16 de marzo de 1816, se traslada el Museo al Palacio de Buenavista, actual Cuartel General del Ejército, tratando de conservar los fondos y de mantener los planteamientos museológicos que ya poseía. Sin embargo, esta sede no se mantiene durante mucho tiempo, trasladándose al Palacio del Buen Retiro, bajo la dirección de León Gil de Palacio, quien aumentó la colección con diversas adquisiciones e intercambios con otras instituciones como la Biblioteca Nacional.

El Palacio de Buenavista, cuya construcción fue iniciada en 1764 por el arquitecto Juan Pedro Arnal fue destinado en 1816 a museo militar y actualmente lo ocupa el Cuartel General del Ejército.



3

⁴³⁰ ALENZA, Leonardo. *Muerte de Daoiz en el Parque de Artillería de Monteleón*, 1835, Museo Romántico, Madrid.

⁴³¹ CASTELLANO, Manuel. *Muerte de D. Luís Daoiz y de D. Pedro Velarde y defensa del Parque de Artillería por el pueblo de Madrid el día 2 de mayo de 1808*, 1864, Museo de Historia, Madrid.

⁴³² SOROLLA, Joaquín. *2 de mayo*, 1884, Museo Nacional del Prado. (Depositado en Museo Víctor Balaguer, Villanueva y Geltrú)

Desde este momento se fundarán en España otros museos militares como el Museo Naval en 1843, el del Arma de Caballería, en Valladolid, en 1885, el Museo de la Sanidad Militar, en 1900, o el de Infantería en el Alcázar de Toledo, en 1908. En 1932, y sin variar su sede, se crea el Museo Histórico Militar, que cambiará su nombre por el de Museo del Ejército después de pasada la Guerra Civil, tal y como ha llegado hasta nosotros. En este momento se está culminando el traslado del Museo del Ejército al edificio del Alcázar de Toledo ya que el Salón de Reinos del Buen retiro albergará, en un futuro, colecciones del Museo del Prado.

El Ministerio de Defensa, del cual dependen los museos militares, tiene gran interés en salvaguardar este patrimonio y promover su difusión. Se trata de uno de los objetivos prioritarios en torno al fomento de la Cultura de Defensa.

Los museos del Ministerio de Defensa poseen un sistema de gestión compartida. No olvidemos que estos museos están o son en sí mismos unidades militares, sin embargo, como entidades culturales de titularidad estatal, les es de aplicación la Ley 13/1985 de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español y lo dispuesto en el Real Decreto 620/1987 de 10 de Abril, que aprueba el reglamento de Museos de Titularidad estatal.

Esta gestión compartida atiende a dos conceptos; la dependencia funcional y la orgánica.

La red de museos de Defensa depende funcionalmente de la Secretaría General de Política de Defensa a través de la Dirección General de Relaciones Institucionales de la Defensa (DIGERINS) que tiene a la Subdirección General de Patrimonio Histórico Artístico como órgano encargado de programar la política de museos militares y gestionar la protección, conservación y divulgación del patrimonio histórico militar, mueble y documental.

La dependencia orgánica de los museos de Defensa corresponde a los órganos (sic) responsables de cada uno de los tres ejércitos.

Referidas a lo museístico, tales entidades son en la actualidad las siguientes:

- El Instituto de Historia y Cultura Militar, (IHCM), del cual dependen dos subdirecciones, una de Patrimonio Histórico Cultural que encuadra a los Museos del Ejército de Tierra, y otra de Estudios Históricos.
- El Órgano de Historia y Cultura Naval, donde se encuentran los Museos de la Armada.
- El servicio Histórico y Cultural del Ejército del Aire, con su Museo de Aeronáutica y Astronáutica.
- La Inspección General de Sanidad, con sus colecciones museísticas de Medicina, Farmacia y Veterinaria.

En el Ejército de Tierra, el Museo del Ejército es el único que cuenta con carácter de Museo Nacional, dependiente del Instituto de Historia y Cultura Militar y cuya normativa viene dada por la Instrucción General 6/1999 del Jefe

del Estado Mayor del Ejército en el que se integran los museos, archivos y bibliotecas del Ejército de Tierra.

Otros museos son aquellos de carácter regional, organizados en cada Región Militar, dependiendo de los respectivos Centros Regionales de Historia y Cultura. (Museo Histórico Militar de Barcelona (Castillo de Montjuïc))

También dependientes de sus Centros Regionales, existen los museos específicos, que agrupan colecciones de una misma especialidad. (Museo de Vehículos Blindados de Elgoloso, Brunete)

Por último, aunque no considerados como museos, se reconoce la existencia de las “Salas de honor” en determinadas instalaciones militares, que cuentan con colecciones de bienes histórico-artísticos, sin cumplir otras atribuciones propias del museo. (Salas de banderas)

La estructura museística de La Armada, en su caso, se encuentra centralizada en torno de un órgano de Historia y Cultura Naval, del que depende, entre otras entidades el Museo Naval, centro museístico de carácter nacional existente desde 1843 en Madrid, y que tiene dependencias delegadas en Museos Navales Regionales como Cartagena, Ferrol, San Fernando o Sevilla.

El Ejército del Aire, por ser el arma más reciente posee una historia museística más breve, contando con un único Museo de carácter nacional, el de Aeronáutica y Astronáutica que cumple las funciones de adquisición, custodia y conservación y que depende orgánicamente del Cuartel General del Ejército del Aire a través del Servicio Histórico del E. A.

Con respecto a la Sanidad Militar, solo funciona completamente el Museo de Farmacia Militar, siendo desde 1928 la única muestra de la historia y el desarrollo en España de dicha ciencia, existiendo también exposiciones en el Centro Militar de Veterinaria y en Medicina.

Sala del Museo de farmacia militar. El actual Museo, fundado en 1928, perteneciente al Centro Militar de Farmacia de la Defensa.



4

Todos convergen y constituyen la red de museos de Defensa a través de la mencionada dependencia funcional que todos tienen de la Subdirección General de Patrimonio Histórico Artístico.

Llegados de esta manera a la situación actual de los museos militares en España, nos encontramos con una treintena de instituciones, que tal vez no sean muchos, comparados con otros países europeos, pero que representan una gran diversidad, diversas motivaciones y matices del hecho militar y de la interpretación de la guerra y sus consecuencias.

El origen es relativamente común, entre ellos y entre la historia de los museos en general, pues parten de un coleccionismo antiguo, de acontecimientos históricos, y en particular de campañas militares que han dejado tras de sí botines, recuerdos, trofeos, banderas, uniformes, armas o vehículos.

Generalmente estos museos militares han sido gestionados por los ministerios de Defensa y financiados con fondos públicos, quedando la gestión de estos museos en manos de militares, personas dedicadas, excelentes expertos y conocedores de la historia militar, pero tal vez no demasiado buenos transmisores del conocimiento. La carencia por parte de estos de una formación museológica y museográfica básica ha sido siempre el talón de Aquiles de los museos militares, que han tendido a la cosificación de sus colecciones y a la ausencia de un discurso pedagógico que permitiera al público general acercarse a ellos comprendiendo, aprendiendo y disfrutando de sus contenidos.

Los museos militares, suelen adolecer del defecto de una excesiva abundancia de piezas en sus exposiciones, muy similares entre sí, tradicionalmente mal catalogadas y escasamente explicadas por una nomenclatura a la que sólo los especialistas tienen acceso, siendo preciso reducir la cantidad de objetos expuestos y presentar explicaciones claras y fáciles de entender. Sin embargo, para no ser injustos debemos valorar que esta narración museográfica heredada del s. XIX ha sido común a todos los museos y que solamente en las últimas décadas, los museos militares han incorporado nuevo personal civil de ayudantes y conservadores de museos para colaborar en el buen funcionamiento de la institución. Los esfuerzos en España pasan por la celebración de cursos para el personal de museos militares o por experiencias como la celebración de exposiciones temporales como o fue *La guerra en la antigüedad*⁴³³ que, desgraciadamente, no tuvo continuidad.

Además de la renovación de los museos tradicionales, los distintos poderes públicos están impulsando la puesta en valor de todo el patrimonio militar en su contexto original. Esto responde a una valoración más amplia del museo como mero contenedor de objetos, sino que se intentan recrear contextos, dar sentido a lugares y construir un discurso más rico y que incluya a todo el patrimonio.

Se intenta, así, presentar y explicar dicho patrimonio a través de un museo o centro de investigación o campo de batalla o de una fortificación, tal y como llevan décadas haciendo nuestros vecinos europeos, desde el Museo de Borodino en Rusia, o la santificación Waterloo en las proximidades de Bruselas, consagrado al turismo y a los aficionados a las reconstrucciones

⁴³³ *La guerra en la antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*. Ministerio de Defensa, 29 de abril al 29 de junio de 2007.

históricas, a la puesta en valor de la Línea Maginot en el norte de Francia. Estas iniciativas y actividades tienen un gran poder de convocatoria y las demostraciones de funcionamiento de armas o las recreaciones de batallas congregan a numeroso público. Hay que tener en cuenta las ventajas y singularidades de este acervo, el hecho de que muchos de ellos se encuentren ubicados al aire libre los convierte en espacios muy atractivos puesto que ofrecen a los visitantes un contacto directo con el patrimonio. En España se están realizando actuaciones para la puesta en valor de escenarios bélicos como Brunete, Ávila, Numancia o Ciudad Rodrigo.

La revalorización de arquitecturas militares, la musealización de teatros bélicos o la modernización de los museos militares se encuentra hoy en día en cierto modo enfrentado con algunas ideas del pensamiento popular, sensibilizado por el sufrimiento que han producido las guerras especialmente en el s. XX. En nuestros días es frecuente asistir a la publicación de opiniones en contra de los museos militares, tildándolos de xenófobos, militaristas, con ciertos aires fascistas y que en definitiva despliegan un fervor nacionalista irracional basado en el culto a los objetos y trofeos de guerra. Es difícil negar la parte de verdad que poseen estas afirmaciones, sin embargo, ocultar una forma de conocimiento no hace progresar a una sociedad y una infraestructura actualizada y positiva en los museos puede permitir un conocimiento, servir de recordatorio y de investigación para analizar las causas, las ideologías subyacentes y las consecuencias que dichas guerras tuvieron para las poblaciones implicadas y ayudar, mediante el conocimiento y la educación, a que estas no se vuelvan a producir

A diferencia de otros aspectos de la historia o del arte, que se suceden linealmente, las guerras se ganan o se pierden, y esto culpabiliza o libera a los beligerantes, que hacen de sus museos militares escaparate de su conciencia. Las potencias ganadoras de la SGM, como Francia o Inglaterra multiplican la cantidad de sus museos militares (400 en Francia, 200 en el Reino Unido), mientras que un museo del Holocausto en el centro de Berlín culpabiliza y señala permanentemente a Alemania por sus crímenes. Sin embargo este aspecto, que cada nación justifica a su manera, lastra a los museos militares. La conciencia de la sociedad alemana hace necesario el museo del Holocausto, y de esta manera y de otras Alemania ha pedido perdón por los crímenes cometidos por el nazismo, sin embargo, potencias como Estados Unidos siguen enorgulleciéndose de haber iniciado el holocausto atómico. Nadie ha pedido perdón por Hiroshima o Nagasaki o Dresde y los museos militares estadounidenses muestran orgullosos las pruebas de su hazaña.

No en todos los casos es así. Por el contrario, algunos museos militares, como el Imperial War Museum de Londres, participan de un importante sentido pedagógico, contando con instalaciones interactivas, una vistosa exposición en torno a un gran hall, que recuerda a los museos de tecnología y aeronáutica y algunas instalaciones como sus conocidas “experiencias”, que ofrecen una visión participativa de la vida en las trincheras de la PGM o de los bombardeos de Londres por la aviación alemana. Como decimos, el museo militar, como todos los museos, debe contar la historia desde la mayor imparcialidad posible, poniendo la máxima atención en el discurso que elabore.

Finalmente, y después de apuntar este carácter ideológico que en ocasiones determina la naturaleza de los museos militares, hemos de citar una serie de museos que sirven de contrapunto a los museos de la guerra y tienen como misión educar en los valores de la paz. Los Museos la Paz son museos especializados, siendo Japón el país que cuenta con más número de ellos, debido a las experiencias dramáticas que sus ciudades sufrieron al término de la SGM. Se ha de destacar que la exposición sobre la agresividad militar del Japón imperial, cuestione la historia pasada y se regocije en que la Constitución de aquel país haya renunciado formalmente a la guerra, lo que significa un signo de esperanza para el futuro y un ejemplo a seguir.

En vista de esto, resulta claro que los museos militares, al igual que el resto de los museos han de presentar los hechos de la manera más objetiva posible, siendo conscientes de que determinados periodos, por su relativa proximidad temporal, todavía generan muchas resistencias a la hora de enfrentarse a ellos, como sucede con la interpretación alemana del Tercer Reich o las causas que desencadenaron la Guerra Civil Española.

Desde esta objetividad a la hora de presentar sus contenidos, los museos militares han de ofrecernos la posibilidad de analizar de manera crítica los hechos para comprender la historia y contribuir a generar un mayor grado de conciencia y responsabilidad, contribuyendo así eficazmente en la educación de la sociedad y despertando un mayor interés por estos museos sobre los que han recaído demasiados prejuicios, en ocasiones, bastante infundados e injustos.

9.2. Los *re-enactments*, museografía de la guerra

Otra expresión estética del combate es la representación de este. La práctica que consideramos museográfica del *re-enactment* o reconstrucciones, patrocinadas por museos militares y agrupaciones culturales civiles, se desarrollan en Europa, los Estados Unidos (y también en Japón) principalmente y consiste en la reconstrucción con abundancia de documentación histórica de batallas y campañas.

El re-enactment es una actividad que conoce un especial desarrollo en los EEUU. En la imagen una secuencia de *Los Simpsons* en el que se parodia una reconstrucción de la guerra civil americana.



5

Sin embargo, para comenzar a hablar de reconstrucción de acontecimientos históricos militares podemos tomar como precedente aquellas que se encuentran presentes en nuestro folklore y que con abundancia de colores y participación popular, no dejan de representar la contienda o la invasión. En muchos casos relacionadas con otras fiestas ancestrales como las que festejan el fuego, la utilización de la pólvora es un elemento común en la representación de la batalla. Fiestas como las de *Moros y Cristianos*, celebradas en casi toda la geografía española o las reconstrucciones de la Semana Santa, en escenificaciones o en desfiles protagonizados por cofradías.

Con su origen en las batallas de la reconquista, y en celebraciones feudales, en las fiestas de moros y cristianos, las comparsas recrean fantasiosos uniformes y desfilan por las calles de las poblaciones no sólo del levante español sino en casi toda la península, exhibiendo armas y exóticos atuendos.

Desfile de moros en las fiestas de Alcoy



6

Otra celebración que tiene relación con la reconstrucción de conflictos armados es la invasión vikinga que se celebra anualmente en Catoira. En ella se produce un festivo desembarco vikingo que recuerda a las incursiones que estos realizaban en las costas europeas.

Las reconstrucciones históricas que se realizan actualmente toman un cariz diferente y están guiadas más por el conocimiento histórico pero no dejan de tener un carácter festivo y un gusto por el espectáculo, que no es incompatible con el rigor y con la difusión del conocimiento de la historia militar, principalmente.



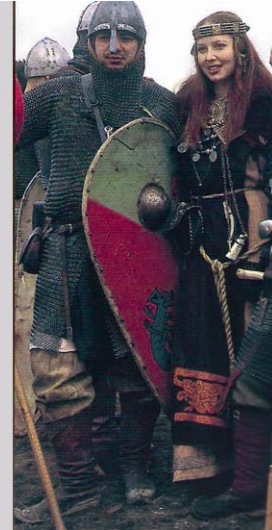
La revista *Euro Uniformes*, registró la reconstrucción que en el año 2000 tuvo lugar en Battle, Inglaterra, de la batalla de Hastings. En 2003 se publicó un monográfico del cual está extraída la imagen.

7

En ellas suelen participar gran cantidad de aficionados, voluntarios ardientes, verdaderos expertos que se costean sus propios equipos y los documentan minuciosamente, para, normalmente sobre el terreno real reproducir lo más fielmente posible, una batalla o un hecho histórico. La representación va más allá normalmente de la mera ejecución de la batalla. En estas concentraciones, los aficionados despliegan campamentos y hacen exhibición de materiales, usos y artes de la época representada, que el público puede visitar, asistiendo a la demostración de las habilidades de un artesano, la educación de los niños o el atuendo de una dama medieval. Este desarrollo entronca con la museografía de algunas instituciones museísticas que cuentan en viñetas, dioramas o escenas muy cuidadas la historia de una población, una tradición o una fiesta, pero es la tradición militar la que sin duda es más popular y goza del favor del público.

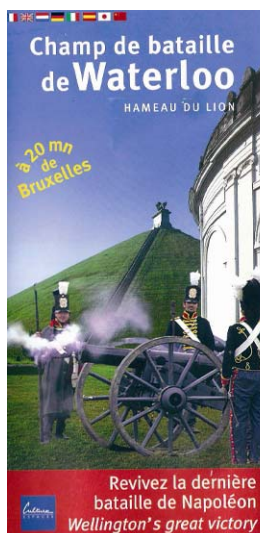


La recreación de momentos de la historia, a cargo de actores aficionados e investigadores, no representa con exactitud la realidad; es imposible conocer esta como nos es imposible conocerla a través de la pintura o incluso a través de la fotografía, el medio tenido como más “real”. Pero en el reenactment o reconstrucción como en esta pintura de Frederick Burton, se reconstruyen una imagen verosímil, romántica y sugerente en un caso y pretendidamente científica en el otro, que nos acercan al conocimiento de un momento y ambas son en sí documentos que forman parte de la cultura visual.



8

También existen agrupaciones multitudinarias, o que se asocian entre si, que producen espectaculares reconstrucciones como la que se representa anualmente en Waterloo, y que congrega miles de visitantes en las proximidades de Bruselas y que es recogida periódicamente en publicaciones y documentales. Realmente la reconstrucción de Waterloo es con seguridad la mayor y mejor reconstrucción de un episodio bélico y que compromete a toda una región de Bélgica, en la cual es posible seguir el itinerario y los lugares previos de la batalla a través de completas guías, que indican los lugares históricos, las escaramuzas o simplemente el recorrido de los ejércitos y principalmente de Napoleón a cuya persona está prácticamente dedicado todo el complejo. A través de este gran monumento a la figura del Emperador parece como si este hubiera ganado la batalla, tal es la cantidad de objetos, lugares y escenarios que le son dedicados en torno al campo de batalla. En este caso, como en pocos, el acontecimiento histórico se vuelve espectáculo, un parque temático en torno a la última batalla de Napoleón que se llena de turistas y que con los años gana en interés sin desmerecer los aspectos históricos de la puesta en escena. Teatral, sí, pero teatral es la pintura épica del s. XIX que retrató estos hechos, teatrales hemos descrito las batallas, como coreografías y en definitiva se asiste a un espectáculo con la guerra como pretexto.



En algunos casos, el campo de batalla decide el emplazamiento del museo y, periódicamente, los hechos que lo hicieron entrar en la historia se reproducen cuidadosamente, el museo se convierte en algo vivo de la mano de asociaciones, actores e historiadores y el público acude en gran cantidad a estas citas, en las que el espectáculo se combina con rigor en una práctica que consideramos museográfica y muy formativa por el alto grado de pregnancia que las imágenes de lo real poseen.

Anualmente, Waterloo vuelve a producirse. Un museo estable y publicaciones periódicas completan esta actividad, muy popular en Europa.



9

Estas acciones suelen ir acompañadas de cierta publicidad, cuentan con cada vez mayor participación y éxito de público y se documentan fotográficamente para su posterior publicación. Su relación con los museos es cada vez más estrecha, principalmente en EEUU y en Europa, no tanto en España en donde son fundaciones, asociaciones privadas y publicaciones las que promueven estas actividades. En el resto de Europa, las asociaciones de re-enactors ofrecen sus actuaciones a museos de historia o arqueología a través de los cuales el público del museo tiene una “experiencia directa” con el pasado a la vez que la asociación puede financiar su actividad.

*La guerra peninsular*⁴³⁴, Numancia o episodios de la Guerra Civil, son los más representados en España por asociaciones culturales, existiendo en el mundo asociaciones de gran prestigio como la *Ermine Street Guard*.

Esta asociación londinense creada en 1972, recrea una centuria romana de la época trajana y desarrolla una amplia gama de actividades culturales en colaboración con importantes museos ofreciendo al público una completa programación anual de su espectáculo en el que escenifican maniobras, escaramuzas, hacen funcionar catapultas e incluso mantienen en las afueras de Londres una reproducción de una fortaleza romana con gran rigor histórico.

La *Ermine Street Guard*, es hoy día una institución veterana y toda una autoridad en cuanto a usos y uniformes romanos, siendo consultada en publicaciones de todo el mundo.

⁴³⁴ Nombre que recibe, en el mundo anglosajón, la Guerra de Independencia española.



10

Instantáneas de algunas actuaciones de la Ermine Street Guard

La ermine Street guard se ha convertido en una referencia, con centenares de asociados que reparten su tiempo para poder dar atención a la demanda que la asociación recibe por parte de museos e instituciones en Europa.

En España algunas publicaciones como *Serga*⁴³⁵, *Ares*⁴³⁶, o *Euro-Uniformes*⁴³⁷ o editoriales especializadas como Andrea Press, siguen estas actividades y les dan cabida en sus páginas, publicando algunos volúmenes con reconstrucciones de batallas como la de Hastings⁴³⁸, en Inglaterra o manuales sobre las legiones romanas, la vida en los Tercios o batallas de la Guerra Civil Española.

Las actuaciones de los grupos de re-enactment tienen un carácter muy variado: desde la reconstrucción para la propia experiencia del participante, en la que se da valor a la fidelidad del entorno reconstruido, existiendo cierta libertad en la acción posterior, siendo esta como un “juego de guerra”, hasta la reconstrucción minuciosa de una batalla o hecho histórico. En este caso a la atención por la reconstrucción estética se suma el interés por el hilo histórico que constituye el guión de la actuación.

⁴³⁵ Serga *Revista* de historia *militar* del siglo XX, librería-almena, Madrid.

⁴³⁶ Ares. Revista de Historia y Actualidad Militar. Galland Books, Madrid.

⁴³⁷ EuroUniformes, ACCION PRESS, SA, Madrid.

⁴³⁸ La revista Euro Uniformes publicó un número especial dedicado a la reconstrucción de la Batalla de Hastings representada en Inglaterra. *EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, “Hastings La batalla. The Battle”, Accion Press, Madrid, 2003.

En estas sociedades, los participantes o bien se costean sus equipos, o estos son proporcionados por la asociación, quedando a cargo del socio su cuidado o mantenimiento. Las cuotas de los socios y en ocasiones las entradas vendidas de las actuaciones costean el material y en muchos casos sirven para adquirir vehículos, restaurarlos y ponerlos en funcionamiento, lo cual constituye un modo de conservación del patrimonio, que supera en muchos casos a lo que los limitados presupuestos de los museos son capaces de acometer.



11

Carro alemán Hetzer restaurado y participante en un re-enactment

Si bien existen museos muy especializados que abarcan campos muy concretos, en ocasiones es el esfuerzo de particulares o de asociaciones como las de *re-enactment* las que mantienen vivo un patrimonio que tal vez de otro modo se perdería.

En la imagen un carro de combate alemán Hetzer restaurado y en funcionamiento participando en una reconstrucción histórica. Ni siquiera las películas históricas más rigurosas cuentan en las escenas de batallas con auténticos blindados de la época, lo cual no es realmente una necesidad en el cine, simplemente nos limitamos a poner de manifiesto la relación existente entre el re-enactment y el cine y no sólo con los museos.

Es más fácil, aparentemente vestir a miles de “extras” que adquirir o reconstruir un vehículo de mediados del siglo XX, razón por la cual se recurre a pedir “prestados” carros modernos al ejército, cayendo en anacronismos.

Como ejemplo, los famosos carros Tiger alemanes en películas como *Los violentos de Kelly* o *Salvar al soldado Ryan*, no son otra cosa que tanques soviéticos T/34 sobre los que se ha construido una nueva estructura. Es un esfuerzo notable, pero sólo se consigue un modelo “parecido”.

Fotograma de la película *Salvar al soldado Ryan*. Una reconstrucción de un poderoso carro tiger alemán sobre chasis de un T-34 soviético perteneciente a una asociación de re-enactment.

Practicamente no existen, fuera de algunos museos, carros tiger que puedan funcionar.



12

Las asociaciones de re-enactment con frecuencia prestan o alquilan sus modelos o vehículos y prestan también asesoramiento técnico en el cine. De esta manera, los combatientes alemanes de *Salvar al soldado Ryan*, película que incluyó la ilusión de un cierto carácter documental, no eran actores, sino que pertenecían a una de estas asociaciones.

En conclusión, el fenómeno de re-enactment o la reconstrucción de acontecimientos históricos es una práctica que cada vez cuenta con más seguidores y que desde las fiestas populares que rememoran combates o batallas hasta estas, recorre todo un largo camino que muestra el interés que muchas sociedades tienen por los episodios bélicos de su pasado. No son pocos en España los pueblos que conmemoran combates de la guerra de independencia observando cierto rigor en la uniformología y son cada vez más las asociaciones que reconstruyen actuaciones militares, desde Numancia a la Guerra Civil, pasando por la Guerra de Independencia o las Guerras Carlistas. En el resto de Europa y en los Estados Unidos (y de algún modo también en Japón) es un fenómeno muy extendido, que permite al público otra forma de acercamiento a un museo viviente, un contacto con una realidad museográfica distinta que facilita el acceso a la cultura y hace de él partícipe a la comunidad



1- Imágenes:

- Castro de Coañas, Asturias. Revista del Ministerio de Fomento, nº 489, 2000, Págs. 70-75.

- Alcázar de Segovia, s. XV- XIX.

2 – SOROLLA, Joaquín. *2 de mayo*, 1884, Museo Nacional del Prado. (Depositado en Museo Víctor Balaguer, Villanueva y Geltrú)

3 – Imagen, Palacio de Buenavista. www.ejercito.mde.es

4 – Imagen, www.amerc.es/museos/FarmaciaMil.htm

5 – Imagen, GROENING, Matt, *The Simpsons*, USA, 2004.

6 – Imagen, www.comunitatvalenciana.com

7 – Imagen, *EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, “Hastings La batalla. The Battle”, Accion Press, Madrid, 2003, Pág. 97.

8 – Imágenes:

- BURTON, Fredrick William. *The Meeting on the Turret Stairs*, 1864, National Gallery, Dublín, Irlanda.

- Dama de corte y guardia del Duque Guillermo. *EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, “Hastings La batalla. The Battle”, Accion Press, Madrid, 2003, Pág. 78.

9 – Documento, *Champ de Bataille de Waterloo*, Programa, Culture Espaces 2004, Bélgica.

10 – Imágenes, Ermine Street Guard, www.erminestreet.com.

11 – Imagen, Hetzer, www.panzerbaer.de

12 – Fotograma, SPIELBERG, Steven. *Saving Private Ryan*, (Salvar al soldado Ryan) Paramount Pictures, USA, 1998.

La guerra es algo común a todos los seres y la madre común de todas las cosas. De unos hombres hace dioses y de otros esclavos u hombres libres

Heráclito



La guerra, Henry Rousseau, Musée D'Orsay, París.

1. Introducción: la guerra como cultura

La guerra es uno de los fenómenos de la historia sobre los que más se ha escrito, pensado o pintado. Esta presente en toda la historia de la humanidad e incluso para algunos pensadores, es su espina vertebral.

En esta segunda parte, archivo o diccionario, amén de ofrecer algunas de las explicaciones tradicionales sobre la guerra, se agrupan y explican algunos términos, algunos conceptos que si bien, no pertenecen al lenguaje de la guerra o a la iconografía militar necesariamente, adquieren tal significado en relación con lo bélico. Un color, una forma de llevar una prenda, un fenómeno natural o una moda pueden tener un significado que los distinga y los haga especiales al estar relacionadas con la guerra. Entendemos pues la guerra como una parte de la cultura y se pretende descryptar estos lenguajes para mejor comprender hasta que punto lo militar y la guerra forma parte de la cultura visual.

La guerra y las circunstancias que la rodean (los ejércitos, los códigos que las rigen, los conceptos de conquista, prisioneros, botín, los uniformes, banderas, graduaciones, tácticas...) son fenómenos característicos de la condición humana. Sólo el hombre de entre los seres vivos, ha desarrollado el concepto

y sus consecuencias. Pero el origen del concepto “guerra” no es fácil de delimitar.

La idea de guerra como “mal inevitable” está presente en muchas definiciones si bien llama la atención la ausencia de reflexiones o tratados clásicos referentes a la misma. La guerra aparece como hilo conductor del relato histórico, es decir la historia evoluciona a partir de los hechos singulares y los movimientos de poder y el tiempo de paz es sólo el inevitable lapso entre guerra y guerra.

Existen numerosas interpretaciones del fenómeno de la guerra. En cuanto a su valoración desde un punto de vista ético existen dos corrientes:

-Una primera, positivista, representada por el pensamiento rousseniano que califica al hombre como un ser pacífico y la guerra como una consecuencia del desarrollo social.

No se trata de establecer que la guerra sea un instinto básico del hombre. La guerra constituye un grado de civilización: es una sofisticación, pues requiere un grado de organización mayor que en otras actividades como la recolección o la caza; la guerra convive con la sociedad organizada, nace con ella, es su antítesis, pero es consecuencia de su desarrollo.

Para que haya guerra tiene que existir un nivel de organización social que se manifiesta en la existencia de un estado, unos intereses comunes defendidos con pasión, lo que podríamos llamar una libertad política o “*ideología*”⁴³⁹, y el deseo de defender u obtener por las armas determinados beneficios, existiendo modos de pensar más proclives al uso de la fuerza que otros, y justificándose todos como legítimos a través de su parafernalia.

En resumen, según el pensamiento positivo, la guerra no está en el hombre sino en el desarrollo social, lo cual haría de la guerra una cuestión a abordar desde el punto de vista del conocimiento y la educación. Deseamos estar de acuerdo con esta afirmación y esta tesis pretende ser un instrumento de ello, pero no podemos dejar de tener en cuenta otros puntos de vista.

⁴³⁹ “En la guerra se lucha por algo superior a la existencia: es lucha por el poder y por lo que de él depende y con el coincide- la libertad política.” José Ortega y Gasset, *El espectador II*, ediciones de la Revista de Occidente, 3ª edición 1968 “El Arquero”, Libro II, “El genio de la guerra y la guerra alemana”. Original de Max Scheler *Der Genius der krieges und der deutsche krieg*



K. Stauber, *¡Viva Alemania!* En este cartel de los años treinta, Hitler sujeta una bandera mientras es iluminado por una luz celestial. El águila sobre su cabeza sustituye a la tradicional paloma de la iconografía cristiana. Los fascismos se valen de este tipo de liturgia para presentar a sus caudillos.

-La segunda de las opciones, de carácter pesimista, se relaciona con el pensamiento de filósofos como Hobbes, y psicólogos como Sigmund Freud y considera la civilización y el derecho como un sistema utilizado por la sociedad para frenar la agresividad natural humana.

Este pensamiento, propio del romanticismo, está presente en la cultura y en el arte el cual, al contemplar la guerra como algo natural, la llega a considerar ética y bella. El culto del héroe, caído con las armas en la mano reemplaza, según Nietzsche, al culto de los santos y se abre una compleja tradición de necrolatría de la que no es ajena prácticamente ninguna cultura. En esta lectura, por tanto, se cumple un pensamiento fatalista que lleva a considerar la guerra como un “inevitable destino”.

En la guerra entran en acción las más bellas virtudes del hombre (...). Sin la guerra, el mundo se hundiría en el fatalismo
Von Moltke.

En cualquier caso, ni los más pacifistas pueden negar que la guerra exalta virtudes morales, como la amistad, la camaradería, el respeto hacia el combatiente e incluso románticamente, hacia el enemigo.

En términos generales los conflictos son debidos al rápido desarrollo del ser humano, de sus modelos culturales, sociales y de los sistemas económicos, pero... ¿Qué es la guerra?

Muchos pensadores se han pronunciado sobre la descripción de la guerra, haciendo hincapié unos y otros en aspectos más o menos comunes. Según Miguel Alonso Baquer⁴⁴⁰, prologando el catálogo de la exposición “La guerra

⁴⁴⁰ Miguel Alonso Baquer, general de brigada de Infantería, diplomado de Estado Mayor, es doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid.

en la Antigüedad”⁴⁴¹, la guerra es un “modo violento de estar relacionados los grupos sociales”. La guerra, acertadamente según este autor, se define como un “estado” que se atraviesa en la vida de los pueblos. Se opone el “estado de guerra” al “orden de paz”, siendo deseable la continuación de este y la extinción de aquel.

Klausewitz⁴⁴² se refiere a la guerra como “*mera continuación de la política por otros medios*”, y en *De la guerra*⁴⁴³ la define como “*acto violento cuyo fin es forzar al adversario a ejecutar nuestra voluntad*”.

Ortega y Gasset nos habla de la guerra a través de su comentario de la obra de Max Scheler⁴⁴⁴, haciendo una reflexión sobre la puerilidad de los resortes que la impulsan y de cómo el hombre de ciencia, el poeta y el artista no pueden servir a su patria como tales, ya que la ciencia y el arte “*gozan de un pudor tan acendrado que ante la más leve intención impura se evaporan*”; según Ortega “La finalidad última (de la guerra) es el máximo dominio espiritual sobre la Tierra”

Existen otras definiciones que se caracterizan por aportar un tono social, casi lúdico, resaltando el carácter de las guerras como forma de contacto entre los pueblos y las culturas, o como regulador demográfico.

Según Hans Delbrück⁴⁴⁵, la historia militar comienza con la historia del hombre, sin embargo el historiador no puede empezar a trabajar hasta que no reúne el suficiente caudal de información para obtener una visión completa de los sucesos. Estamos hablando de documentos materiales, entre ellos, las obras de arte. En general, Delbrück trató en sus obras de situar la Historia Militar en el marco de la Historia General. Consideró la guerra como una manifestación cultural, sujeta a la evolución e influida por la economía y el sistema político.

Las personas formadas en historia saben con precisión el balance que resulta de analizar la guerra en los tiempos modernos. Es sabido que la guerra ha cumplido un papel fundamental en el desarrollo de la cultura occidental, la cual no se entiende sin la sucesión de guerras y revoluciones a cuyo ritmo (o

⁴⁴¹VVAA, *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*. Catalogo. Ministerio de Defensa. Madrid, 1997, Págs. 17-23.

⁴⁴² VON KLAUSEWITZ, *De la...* Op. cit. .Pág. 31

⁴⁴³ VON KLAUSEWITZ, *Ibíd.* Pág. 17

⁴⁴⁴José Ortega y Gasset, “El espectador II, *El genio de la guerra y la guerra alemana*” Op. cit.

⁴⁴⁵ Hans Delbruck, (1848 -1929), historiador alemán que nació en la isla de Rügen (Bergen) y murió en Berlín. Estudió en las universidades de Heidelberg y Bonn y fue profesor de Historia Moderna en la de Berlín desde 1885. Tomó parte como soldado en la Guerra Franco-Prusiana, después de la cual fue nombrado tutor de uno de los príncipes de la familia imperial. Fue miembro del Reichstag de 1884 a 1890, y de la delegación alemana durante la Conferencia de Versalles que puso fin a la Primera Guerra Mundial. Los trabajos de Delbrück tratan fundamentalmente de la Historia del arte de la guerra. Su obra más ambiciosa es la *Historia del Arte de la Guerra en el Marco de la Historia Política*.

inversamente según el pensamiento marxista) se han producido las transformaciones sociales y culturales.

Alonso Baquer⁴⁴⁶ interpreta a Bothoul, en su *Tratado de Polemología* y resume en seis puntos las funciones que la guerra ha cumplido en occidente. Son los siguientes:

- Función económicamente especulativa del poderoso, que negocia con las armas las condiciones que revierten en su propio interés. Coincide con la definición de Clausewitz “la guerra como expresión de la política por otros medios”.
- Función militarmente destructiva, inherente al ejercicio del monopolio de la violencia por parte del estado que define al enemigo actual de sus proyectos.
- Función lúdica o aventurera que sirve en la comunidad para seleccionar los comportamientos y la composición de la elite del poder.
- Función diplomática que busca el equilibrio de fuerzas y busca siempre la interrupción de la duración de los grandes imperios.
- Función socialmente transformadora de las estructuras vigentes que resulta, de hecho, capaz de engendrar nuevas instituciones para la convivencia en tiempos de disturbios.
- Función científicamente inventora de nuevas tecnologías, que normalmente acelera el resultado de las experiencias del hombre y que perfecciona, día a día, sus capacidades.

Cabría añadir a esta lista una dimensión cultural, de “lo que conocemos por la guerra”, cómo esta transforma las estructuras, modifica las fronteras, autoriza o desautoriza modos de pensar y, en definitiva, caracteriza a las culturas dominantes y a las que se les oponen.

La definición de algunos pueblos a través de la guerra, como en parte se aborda en este diccionario o compilación, no es algo casual. La historia ha definido e identificado a los pueblos por sus cualidades guerreras antes que por otras. La aparición de armas empezó a ser el elemento caracterizador de las culturas, más allá de las primeras clasificaciones que utilizan una nomenclatura basada en los yacimientos o en las herramientas características.

El armamento ha sido la raíz que ha dado nombre a los pueblos, “así los germanos y los romanos recibían su denominación de las armas empleadas predominantemente: *gari* (o sea lanza), *robur* (o lanza de roble). Los anglos luchaban preferentemente con flechas (angl), los sajones y los cantabros con

⁴⁴⁶ VVAA, *La guerra en....* Op.cit., Pág. 18.

hachas de piedra (sachs, cant,) respectivamente⁴⁴⁷, existe, pues una caracterización cultural en base a la guerra., que va aun más allá: la personalidad colectiva venía significada por el tipo de armas empleada. Los brazos (arms) daban su nombre genérico a las armas. Arma (hóplon) (de donde proviene el término hoplita) significa también “instrumento” en general, y “miles” hace referencia, más que al guerrero, al soldado, al hombre dispuesto para la milicia.

Los orígenes etimológicos del término guerra se reparten entre la raíz “*poles*”, de donde surgen “polémica”, “pelea” o “polemología” y que significa “gran número” y “*duellum*”, equiparable a “*bellum*” y que expresan lo dual de la belicosidad. Alonso Baquer sugiere que las voces “*war*”, “*wehr*”, “*guerre*”, “*werre*” (romance) y “*guerra*” provienen del mismo grito gutural que acompañaba a los grupos de combatientes, tanto al comienzo como a lo largo de sus luchas armadas. (Si bien esta afirmación puede parecer un tanto personal)

Esta etimología que busca justificar la naturaleza primera de los pueblos es la que lleva a recopilar esta segunda parte en la que se pretende arrojar luz sobre algunos usos, costumbres, actitudes o clichés que sobre la guerra y lo militar se han tenido en el último siglo o que han perdurado hasta nuestros días y que hoy como antes identifican a los pueblos o nos ponen en una relación profunda con la guerra, como conflicto pero también como expresión humana y como forma de socialización de los pueblos.

⁴⁴⁷ Ibid. Pág. 19.



1 – ROSSEAU, Henry. *La guerre*, (*La guerra*), 1893, Musée D'Orsay, París.

2 – STAUBER, Karl. *¡Viva Alemania!*, (cartel). SALA ROSA, Rose. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acantilado.2004, Pág. 353.

2º Apartado

Elementos iconográficos característicos en la representación de la guerra

2.1. Introducción. La guerra es una de las manifestaciones más antiguas de la cultura humana, una forma de socialización y de contacto solemne con otros pueblos, y como tal, ha sido representada en las artes. Ofrecemos una visión de los elementos, que sin ser necesariamente asociados a ésta, adquieren una carta de naturaleza especial en su relación con el hecho bélico como son el sentido épico, el fuego, la sangre, la representación de la muerte, las calaveras o el número, así como otros elementos iconográficos que como el desnudo, constituyen un género cuyo significado varía al referirse a la guerra o al uniforme.

2.2. Lo épico

Si bien es evidente que lo épico es un elemento abstracto es posible hacer un esfuerzo por concretarlo y situarlo como un elemento iconográfico o más bien como un conjunto de ellos, sin los cuales la representación de la guerra adquiere un sentido bien diferente. El carácter épico de las representaciones de hechos señalados se traduce en una serie de normas que son seguidas rigurosamente y cuyo abandono da lugar a un espacio nuevo en las artes en el que los hechos, desposeídos de este sentido, se muestran, a la manera de Goya, en una dimensión dramática.

En principio, podemos definir lo épico como un discurso, una narración de un hecho grande protagonizado por personajes heroicos o de suma importancia, con intervención de lo sobrenatural o de lo maravilloso, rebasando la medida ordinaria de la virtud humana. Esto nos conduce a pensar que toda la pintura histórica es, por naturaleza épica, al igual, pensemos, que otras producciones del s. XIX, como la literatura o por sus cualidades escenográficas, la ópera.

Lo épico en las artes plásticas es esencialmente una manifestación propia del romanticismo, que busca -como sabemos- en la historia las raíces de los acontecimientos que han dado lugar a una nación o que justifican un hecho o una postura política. En un siglo tan plagado de guerras como el s. XIX, la pintura épica es un referente continuo, bien para reflejar las pasadas glorias y traerlas al presente en un momento en el que eran precisas esas referencias, bien para dar constancia de los hechos más recientes como era la guerra de la independencia en esos momentos.

La construcción de lo épico debe señalar un acontecimiento remarcable, un hecho singular y lo compone con la teatralidad de un acto final operístico. Así en los concursos y certámenes de pintura decimonónicos, los aspirantes a dejar su firma en las colecciones estatales reconstruyeron los episodios más destacados de la historia de España y buscaron darle a éstos el carácter épico que la gesta requería. Desde Numancia, representado en dos telas muy

importantes, la de Alejo Vera⁴⁴⁸ (1834- 1923), ya citada en este estudio y la de Martín Alsina⁴⁴⁹ (1826- 1894), ambas pertenecientes al museo del Prado, si bien en depósito en diferentes instituciones. En estas obras encontramos el carácter de gesta épica, en las actitudes de los personajes, en su determinación serena a morir y en una composición en la que, por encima de todo se busca la belleza de los gestos heroicos, a pesar de las terribles circunstancias. *Don Pelayo en Covadonga*⁴⁵⁰, siguiendo un orden histórico, es una pintura de Luis de Madrazo, (1856) que representa la famosa victoria de *Don Pelayo*, sobre el ejército infinitamente superior que le acosaba. El mismo motivo iconográfico es recogido en la obra de Marceliano Santa María, *El triunfo de la Santa Cruz*. El carácter épico se ve reforzado por la intervención divina.

Luis de Madrazo y Kuntz, (1825-1897). *Don Pelayo* (1856), es un ejemplo de pintura épica relacionada con el hecho bélico en tanto que la actitud del personaje, la composición y los gestos atienden a un hecho sobrenatural ,en el que se produce una mediación divina que va a cambiar el signo de la batalla; Con un brazo sostiene la cruz , lobulada como la de La Victoria pero de brazos iguales, como la de Los Ángeles, y con la otra mano desenvaina la espada, como alentado por la fuerza de la cruz, Los tonos cálidos del amanecer parecen aludir al comienzo de la reconquista y la espada a medio desenvainar apunta en la misma dirección.

Museo del Prado, Madrid, depósito en el Museo de Covadonga.



1

Otro elemento caracterizador de lo heroico es la presencia del caballo. Es en sí un elemento épico que recoge el centro de atención de la composición cuando aparece. Normalmente blanco, (aunque no necesariamente), es heroico por naturaleza; el jinete en corbata domina al furor y desde la pintura historicista hasta el arte de propaganda del fascismo, el caudillo militar realiza su gesta a caballo. Si bien, no todas las obras a caballo tienen como resultado un efecto épico, pues la intención que imprime el autor es determinante. La pintura épica es una exposición de valores, un manifiesto de poder del estado, de virtud de una nación o un recuerdo de los orígenes de una comunidad que deben ser exaltados. La majestad no siempre es épica ni heroica y los deseos de Tiziano (1490-1576) de inmortalizar a Carlos V como un dios griego o los anhelos políticos de Bonaparte representados por David (1748-1825) no son

⁴⁴⁸ VERA Y ESTACA, Alejo. *Numancia* , 1880-1, Museo del Prado, depósito en Diputación de Soria.

⁴⁴⁹ MARTÍ ALSINA, Ramón, *El último día de Numancia*, 1858, Museo del Prado.

⁴⁵⁰ MADRAZO y KUNTZ, Luis. *Don Pelayo en Covadonga*, 1855, Museo del Prado, depositado en el Museo de Covadonga.

comparables a la ambición de Fernando VII, retratado a caballo por Goya, o a las imposturas de dictadores modernos retratados con armadura.

Carlos V en la batalla de Mühlberg, de Tiziano. 1548. El Emperador es representado en armadura de combate e inusualmente a caballo en lo que fue principalmente un retrato político. Museo del Prado.



Fernando VII a caballo, Goya, 1808. El encargo recibido por Goya debía justificar el triunfo real. El caballo mira al espectador, representando e identificándose con el pueblo que había luchado con el invasor, mientras que el rey mira en otra dirección, sosteniendo un bastón de mando. Siendo la pintura de Goya excelente, es espíritu épico de la obra no trasmite mucho más allá que un hombre montado a caballo. Museo de la Real Academia de San Fernando.

Napoleón cruzando los Alpes, Jacques Louis David. 1801. La obra que equipara al emperador con un César es todo un manifiesto del poder de Napoleón y como tal fue utilizado. Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau.



El abanderado, Hubert Lanzinger, 1937, Hitler es mostrado como un cruzado o un caballero germánico, con ciertas reminiscencias estilísticas goticistas, próximas a Klimt, y en el que el dictador busca la trascendencia de su liderazgo, busca ser una figura épica. National Museum of the US Army, Wasington.

2

No es más que un escueto repaso pero que nos permite aislar y reconocer algunos elementos épicos, cuándo han sido utilizados y cuándo no.

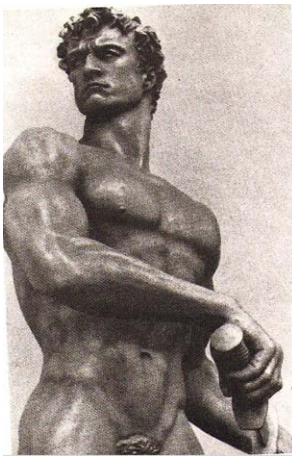
La idea de lo épico, en relación con lo militar y con las guerras parece haber desaparecido de la pintura contemporánea, pero creemos que la necesidad de producir escenas épicas tanto por el público que las demanda como por formas de narcisismo o de propaganda, simplemente ha cambiado de soporte. Estas imágenes han pasado al cine, a la publicidad o las han encarnado las estrellas de rock, que con frecuencia representan, unos y otros, personajes carismáticos, héroes épicos, que muchas veces apoyados en una parafernalia militar se constituyen en imágenes para la historia, modelos que como en la pintura épica son creados para significar la naturaleza de un héroe en un lugar y en un momento concretos.

Pensemos en el cine, en la estoicidad británica del comandante inglés capturado por los japoneses en *El puente sobre el río Kway*⁴⁵¹ o en el

⁴⁵¹ LEAN, David. *El Puente sobre el Río Kway*. *The bridge of Kway river*, Columbia Pictures, GB, USA, 1957.

narcisismo estético con que se deleita el comandante Lawrence en *Lawrence de Arabia*⁴⁵², ambos filmes del mismo director. Los dos son personajes épicos y lo son gracias a una situación de guerra que les extrae del anonimato y les convierte en héroes.

El fascismo pretendió resucitar los principios del género épico para hacer de él su arte oficial, creando en pintura y en escultura una serie de figuras titánicas, cuyo gesto y determinación estaban por encima de la razón o de la expresión. Se trataba de una raza representada con un contenido sobrenatural y que, a diferencia de los modelos clásicos, resultaba si acaso un envoltorio vacío, la respuesta a un requerimiento oficial. Realmente no podemos hablar de *arte* en el caso del arte nazi



Preparado, Arno Breker, 1939. Künstlerheim, Berlín. El arte oficial del III Reich es una revisión del neoclasicismo puesta al servicio del ideario nazi.

3

Pero como hemos apuntado en numerosas ocasiones en el desarrollo de esta tesis, se produce una recuperación de los elementos iconográficos característicos de la guerra y que están en función de la creación de imágenes épicas. Estas imágenes son utilizadas en la construcción de mitos modernos, nacidos de la política, recordemos la imagen de Boris Yeltsin, en mangas de camisa, como un moderno Lenin, encaramado a un tanque y arengando al pueblo moscovita y que supuso el golpe de gracia al sistema comunista de la URSS. Revisando, como hemos expuesto en el apartado dedicado al rock, cómo desde los setenta principalmente los líderes de las bandas de rock han hecho de si mismos personajes carismáticos y han recurrido a una parafernalia absolutamente épica, con luz, fuego y sonido, y a atuendos mas fascinadores en tanto que más próximos a estéticas infernales o al nazismo.

Por eso y por su origen romántico, decimonónico, la imagen épica requiere de elaboración, es un artificio preparado por los elementos plásticos de la pintura, la escultura, el dibujo o el cine y en mucha menor medida, la fotografía, pues lo épico es de alguna manera, lo contrario de lo real y si bien existen fotografías épicas, estas casi nunca son producto del azar sino de un cuidado estudio y

⁴⁵² LEAN, David, *Lawrence de Arabia*, Columbia Pictures, UK, 1962

elaboración. Las cualidades escenográficas de lo épico son una necesidad para que una obra o imagen sea tomada como tal.

2.3. El fuego

El fuego es un elemento que ha tenido diversas atribuciones en iconografía a través de los tiempos. Es un fenómeno destructor, presente en la representación de la guerra, pero también es un signo de purificación, inocencia o de renacimiento⁴⁵³. En su asociación con la muerte, suele compartir espacio con otros símbolos como la calavera o los esqueletos, con los que está muy relacionado.

Son muchas, en pintura, las obras en las que el fuego está asociado con los infiernos, la muerte o la destrucción de la guerra. En la obra de Brueghel, (circa 1525-1569) *El triunfo de la muerte*, el cielo se tiñe con el color rojo del fuego mientras ejércitos de cadáveres se multiplican en escenas infernales.

En *El triunfo de la muerte*, Brueghel expresa un pesimismo absoluto: está representando el triunfo de la muerte sobre la vida, pero a diferencia con *El jardín de las delicias* del Bosco, obra con la que se le suele comparar, no existe una alternativa de salvación, no hay un cielo sino un fondo de llamas y hordas de esqueletos empujan a los condenados a su destino final, a diferencia de los demonios que poblaban la obra del Bosco.



4

En las representaciones de la guerra y de la muerte, el fuego es un elemento habitual que se muestra envolviendo la acción del combate y lo caracteriza como un entorno hostil, relacionado con las representaciones del infierno, en el cual el soldado o el héroe demuestra su condición de tal, al verse rodeado de las llamas y permanecer impasible en su actitud.

En este caso, el fuego es la imagen iconográfica de la prueba de fe, en la línea de la antigua tradición cristiana, como el niño Moisés o Francisco de Asís.

⁴⁵³ HALL, James. *Diccionario de ... Op.cit.*, Pág. 146.



5

El fuego hace héroes: en la primera imagen Gericault (1791-1824) nos muestra a un oficial de la Vieja Guardia del Emperador, ordenando una carga hacia el centro de las llamas. A continuación, en un grabado del s. XIX, Cambronne (1770-1842) en Waterloo pronuncia su famosa frase “La guardia muere, pero no se rinde” en un alarde de la actitud romántica decimonónica que hace bella la muerte en la batalla. Finalmente, este ejemplo de pintura soviética de propaganda, representando la batalla de Kursk, (1943) muestra a los tanques del ejército rojo salir de entre las llamas para arrollar a los panzers alemanes.

Tal y como hemos comentado anteriormente, la imagen del fuego, aunque es evocadora por sí sola, no es exclusivamente representativa de la guerra o la muerte, si bien es frecuente que aparezca asociada a estas ideas, e incluso con estas ha formado imágenes como la de los cuatro jinetes del Apocalipsis, que aparecen en sus monturas saliendo de una nube de fuego. Se ilustra la escena descrita en el libro del Apocalipsis: cuando el Cordero abre los primeros cuatro sellos de la profecía del Juicio final, salen cabalgando cuatro jinetes, uno tras otro: uno de ellos lleva un arco, monta un caballo blanco y se dispone a conquistar; otro, con una gran espada, en un caballo rojo, va a desencadenar la destrucción; un tercero, que monta un caballo negro, lleva una balanza; y, finalmente, la Muerte, sobre un escuálido caballo, seguida por el Infierno, se dispone a aniquilar por el hambre y la pestilencia.

En la pintura, los jinetes se asocian imágenes como el fuego con otras como la guerra, caracterizada por un caballero armado, la Muerte, a través de la tradicional representación de un esqueleto (o un viejo famélico, en el grabado de Durero) que siega la vida con una guadaña y una clepsidra, y los otros jinetes que son una imagen la destrucción de la guerra y la enfermedad.



Los cuatro jinetes del Apocalipsis, envueltos en llamas, asolan el mundo, Durero, (1471–1528) mientras que la última imagen es un fotograma de la película, de Vicente Minelli, (1910– 1986) en la que, a punto del desenlace, Heinrich intenta hablar por teléfono. En la secuencia aparece rodeado de los dos símbolos modernos del Apocalipsis: a un lado Hitler, como encarnación del demonio y al otro lado la esvástica, como una anti-cruz. Finalmente un bombardeo envolverá todo en llamas y los jinetes aparecerán sobre el cielo encendido.



6

Existen otras manifestaciones culturales en las que el fuego de la guerra se torna para usos civiles y como distracción. Desde la incuestionable estética de el *Guernica* de Picasso, hasta la guerra de Irak, retransmitida por televisión como un *reality show*, el bombardeo de una ciudad se traduce en un espectáculo de luz y sonido, como un moderno espectáculo o como apunta Antonio Monegal⁴⁵⁴, relámpagos de luz en el cielo nocturno, como sacados de las ensoñaciones de los futuristas. Igualmente, los fuegos artificiales tienen su origen en aplicaciones militares, pues a nadie se le escapa que la pólvora no fue un invento para la paz, sino para la guerra. También la explosión de una bomba, hoy convertida en argumento suficiente de producciones cinematográficas, y que ha sido también un motivo que atraía a los pintores, ya de las vanguardias, ya a los de la más reciente estética pop.



Fuegos artificiales sobre la capital francesa, tan semejantes a las imágenes de bombardeos nocturnos. ¿Arde París?

7

En último punto, en la iconografía de otra guerra contemporánea, en la que no existe necesariamente la acción de un ejército, un cuerpo uniformado, los bomberos, son la imagen de los nuevos héroes/combatientes. En este caso, la

⁴⁵⁴ MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós Estética, Barcelona, 2007, Pág. 60.

célebre imagen de los bomberos de Nueva York entre el fuego y las llamas del 11-M, como en un infierno terrenal.



8

Bomberos de Nueva York e imagen de las Torres Gemelas el 11 S

2.4. La sangre

Es el símbolo cristiano de la vida y de la redención del hombre por la misma derramada por Cristo, tal como él mismo había previsto en la Última Cena. El rojo representa por tanto en la liturgia, el martirio cristiano.⁴⁵⁵

La iconografía de la sangre está relacionada con la vida, como portadora de esta, más aun desde que Miguel Servet (1511-1553) descubre su circulación. En muchas culturas se ha utilizado como fuente de vida, siendo su posesión o su consumo garantía de esta y su derramamiento como un ritual de unión con la tierra o con la patria. Desde las culturas que han usado el consumo de sangre como ritual de vida y muerte hasta la literatura sobre el vampirismo que encuentra en Bram Stoker (1847-1912) y su *Drácula* el paradigma de la dependencia de la sangre como fuente de vida inmortal, muchas son las manifestaciones bajo las que la sangre es objeto simbólico o de veneración mística. La sangre de los caídos posee un significado especial, se convierte en un objeto mágico que se conserva como una reliquia, transformando en sagrado aquello que mancha, como si de los restos de la sangre emanaran virtudes que todos deben aprender y emular. Así, las banderas manchadas con la sangre de un héroe se conservan en los museos y en los cuarteles, y son objeto de reverencia por los reclutas ante las cuales deben jurar su obediencia y fidelidad, ritos que más que puramente militares tienen un sentido de iniciación.

En el arte occidental, la representación de la sangre es muy diversa. Los modelos románicos y góticos, buscando la expresividad, no escatiman la

⁴⁵⁵ HALL, J. *Diccionario de....*Op. cit. Pág. 277.

imagen de la sangre en las iconografías de los martirios de los santos, en los calvarios o en las figuraciones de Cristo, del mismo modo que en las estampas que recrean el combate y la guerra.



9

La sangre es utilizada sin límites en la pintura medieval y gótica. Imágenes de martirio y de guerra. Anónimos Museu Episcopal de Girona y *Biblia Maciejowsky*, Biblioteca Nacional de París.

Con posterioridad, esta es evitada en las telas, buscándose en las representaciones de lo trágico una actitud más que una evidencia de la muerte y ocultándose la sangre. Se recurre a imágenes del clasicismo y a la iconografía cristiana para describir el dolor como trascendental y la muerte como hecho estético.



10

A partir del renacimiento, la pintura que representa batallas se vuelve más simbólica y las heridas se hacen invisibles, quedando representadas por estéticas composiciones. En las imágenes, detalle de *La reconquista de Bahía*, de Juan Bautista Maíno, (1578-1649) Museo Nacional del Prado; detalle de *La Batalla de las Pirámides y Napoleón en Jena*, de Gros, (1771-1835) Musée du Louvre.

No siempre es así. Como ya hemos tratado, cada autor y cada estilo posee una visión particular de cómo expresar el momento final, la muerte violenta y que elementos incluir en dicha representación.

A partir del romanticismo y bajo la influencia de los movimientos nacionalistas, la sangre se constituye en vínculo racial de una nación, en nexo interior de los

habitantes de un país, que los distingue y les da un espíritu. El derramamiento de sangre pasa a tener un simbolismo especial, convirtiéndose ésta en objeto sagrado.

Los movimientos nacionalistas tuvieron una particular influencia en el modo en cómo las naciones se constituían en Europa a principio del s. XX. De manera especial Alemania e Italia forjaron su identidad nacional y buscaron los rasgos característicos en su historia, su pasado, su paisaje y su folklore y en la idea de la raza y la sangre, principalmente en el caso alemán. En el s. XX, el nazismo en particular, por su forma de ver el mundo, a la vez política y racial, hizo de la sangre un elemento fundamental de sus postulados., al dotarla de un sentido místico. El concepto de *lo ario* queda recogido en la sangre y pasa de ser un elemento religioso a una encarnación biológica. Esta idea no es totalmente nueva, en la cultura germana, ya Tácito (c. 55-120 AC) había criticado a los alemanes pues aun les parecía “flojedad y pereza ganarse con sudor lo que puede conquistarse por la sangre”⁴⁵⁶.

El ideólogo nazi Alfred Rosenberg, (1893- 1946) criticó así a los positivistas del s XIX que “arrebataron el alma a la sangre al convertirla en una mera fórmula química, tratando así de explicarla”. En la visión de Rosenberg la sangre-nordica, se entiende- no es sólo un misterio sacramental, sino también un elemento aglutinador que, “como el Papa para la comunidad católica”, permite la cohesión física y simbólica de la comunidad.

En cualquier caso este ideal de pureza racial no es nuevo ni exclusivo de Alemania, ya el primer ministro británico Houston Stewart. Chamberlain, (1885-1927) en el primer tercio del s. XX, había sugerido criar las razas humanas como a los caballos de pura sangre ingleses⁴⁵⁷.

Evidentemente esta ideología endogámica, propia aún hoy de las aristocracias, no lleva a una simple resistencia pasiva sino a una persecución activa de las razas inferiores que pueden mezclarse, según el pensamiento de Rosenberg, con los elementos más débiles de la sociedad arrastrando consigo al desastre a una comunidad entera. Esto ha dado lugar a numerosas especulaciones pseudo-científicas sobre la contaminación de la sangre, principalmente a causa

⁴⁵⁶TÁCITO, Cayo Cornelio. *La germania, del sitio costumbres y pueblos de la Germania*. 14. Cuando se viene a dar batalla es deshonra para el príncipe que se le aventaje alguno en valor; y para los compañeros y camaradas, no igualarle en el ánimo. Y si acaso el príncipe queda muerto en la batalla, el que de sus compañeros sale vivo de ella es infame para siempre, porque el principal juramento que hacen es defenderle y guardarle y atribuir también a su gloria sus hechos valerosos. De manera que el príncipe pelea por la victoria; y los compañeros, por el príncipe. Cuando su ciudad está largo tiempo en paz y ociosidad, muchos de los mancebos nobles de ella se van a otras naciones donde saben que hay guerra, porque esta gente aborrece el reposo, y en las ocasiones de mayor peligro se hacen más fácilmente hombres esclarecidos. Y -los príncipes- no pueden sustentar aquel acompañamiento grande que traen, sino con la fuerza y con la guerra, porque de la liberalidad de su príncipe sacan ellos, el uno un buen caballo, y el otro una framea victoriosa y teñida en la sangre enemiga. Y la comida y banquetes grandes, aunque mal ordenados -que les hacen cada día-, les sirven por sueldo. Y esta liberalidad no tienen de qué hacerla, sino con guerra y robos. Y más fácilmente los persuadirán a provocar al enemigo, a peligro de ser muertos o heridos, que a labrar la tierra y esperar la cosecha y sucesos del año. **Y aun les parece flojedad y pereza adquirir con sudor lo que se puede alcanzar con sangre.**<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=22402>

Edición digital a partir de Tácito, Cayo Cornelio, *La Germania ; Diálogo de los oradores*, traducciones de Alamos Barrientos, Sixto y Ezquerria han sido cuidadosamente revisadas y corregidas, Madrid, Barcelona, Calpe 1919.

⁴⁵⁷SALA ROSE. *Diccionario....*Op cit., Pág 167.

de los judíos que han tenido arraigo en Europa hasta bien entrado el s. XX y de las cuales estaban impregnadas incluso las teorías evolucionistas de Charles Darwin (1809- 1882).

En el cine, la película *Los niños del Brasil*⁴⁵⁸ ficción sobre los experimentos del criminal de guerra Josef Mengele (1911-1977?) para clonar a Hitler es la más destacada de la filmografía sobre este tema y en ella se mantiene la idea del valor de la sangre, es decir, de lo biológico por encima de lo ideológico.

Desde el punto de vista militar, esta sangre vertida se convierte en portadora de valores espirituales y de este modo la bandera salpicada con ella, como la del *Putsch* de Munich, fallido golpe de estado de 1923, fue santificada por esta y recibió el nombre de bandera de la sangre (*blutfahne*), convirtiéndose en reliquia sagrada del nazismo.

Es frecuente en los museos militares encontrar enseñas o uniformes manchados de sangre. La tradición militar y la historia convierten así la sangre en un elemento cohesionador de la idea de nación y de los ideales patrióticos. Se muestra el ejemplo de los que derramaron su sangre como justificador del principio de muerte por la patria, según Bothoul⁴⁵⁹, un principio se muestra cierto si alguien está dispuesto a morir por él.

La sangre, como mancha en el uniforme fue siempre un incómodo adorno. Napoleón, después de recorrer el campo de batalla de Eylau, se estremeció ante la imagen de los soldados vestidos de blanco que yacían en su propia sangre y ordenó que en adelante los infantes se uniformaran de azul, reservando el rojo para los guardias, húsares y otras unidades menos expuestas.

La representación cinematográfica de este concepto encuentra un buen ejemplo en la película *Indiana Jones, La última cruzada*, (Steven Spielberg 1998) plantea la idea de la utilización del Grial que recoge la sangre de Cristo como arma por parte de unos siempre supersticiosos nazis. No es una idea del todo absurda, los nazis estaban muy preocupados por las cuestiones religiosas y por lo paranormal, ya que el nazismo, como dogma tendía a copiar las maneras del cristianismo. La sangre una vez más es portadora de la vida y de valores místicos y se relaciona con la guerra, pues dotará de un poder sobrenatural a los ejércitos que combatan alimentados por la sangre de Cristo, en un símil que parece ser un paso más allá del ritual de la comunión.

2.5. La calavera y la representación de la muerte

La calavera tiene una doble lectura en la representación de la guerra y de lo militar: Como imagen de la muerte ha sido usada para aludir a la guerra, a la

⁴⁵⁸SHAFFNER, Franklin *Los niños del Brasil*, Twenty Century Fox, USA 1978.

⁴⁵⁹BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit., Pág. 521.

ruptura de la armonía o al resultado o consecuencia de la misma, representada por una calavera o por un esqueleto.



Una delicada anamorfosis coloca a la muerte sobre el lienzo de Holbein de "Los Embajadores". Presagia la ruptura de la armonía que representa el laúd

11

Como emblema militar, la idea de la bella muerte, y del *ridens moriar*⁴⁶⁰, preside la utilización de la calavera como símbolo por parte de los cuerpos más aguerridos de los ejércitos de medio mundo. En estos cuerpos se da por igual una interesante mezcla entre una devota fe cristiana (católica o protestante), la glorificación irracional de la idea de la muerte por la patria y la fascinación por el martirio.

⁴⁶⁰ **Ridens Moriar**, morir riendo, encontrar felicidad en el sacrificio de la muerte. N. del A. Canción funeraria de Ragnar Lodbrog, s. XVI. *Fert animus finire/Invitant me Dysæ /Quas ex Othini aula /Othinus mihi misit/Lætus cerevisiam cum Asis /In summa sede, bibam/Vitæ elapsæ suot horæ /Ridens moriar.*



12

La imagen de la muerte a través de la calavera descarnada y llena de gusanos es una visión que comparten Otto Dix (1891-1969) y Juan Valdés Leal, (1622-1690) al mostrar una muerte sin piedad, sin gloria, bien diferente a la idea de la “bella muerte”.

En este caso se produce un desplazamiento del ideario cristiano al ideario patriótico (que en un principio es provocado por los príncipes germanos, mucho antes de la unificación alemana) y se establece el binomio “morir por la patria” antes de “matar por la patria” haciéndose mucho más hincapié en la idea de morir más que en la de matar y por supuesto mucho más en la idea de la muerte que en la de la patria.

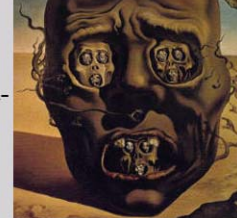
Para comprender de alguna manera esta idea hay que tener en cuenta el principio democratizador de la muerte. La muerte violenta pasa a convertirse en un fenómeno que iguala a campesinos, burgueses y nobles, y gracias a ella empieza a perfilarse vagamente el concepto de la comunidad del pueblo, tan importante para el nacionalismo. En el s. XVIII, las palabras patriota y patriotismo eran para los soberanos un sinónimo de revolución. Así la muerte y su símbolo terrenal más visible, la calavera, son un icono nacionalista de ardiente patriotismo y son o han sido usadas por las unidades militares más destacadas como portadoras de ese sentir.

El uso de la calavera como mascota o representación idealizada de la muerte ha sido moneda de cambio común en las unidades militares asociadas a regimenes nacionalistas.

Calavera o Totenkopf, sobre tela, propia de las unidades de las SS alemanas.



Premonición de la Guerra, (1936) de Salvador Dalí, el uso repetido de cráneos cadavéricos presagia lo trágico del conflicto.



Calavera de los Húsares de la Muerte prusianos (1914-18)



Una calavera sujeta una rosa con los dientes. Emblema de la X flotiglia "MAS", Italia 1944.



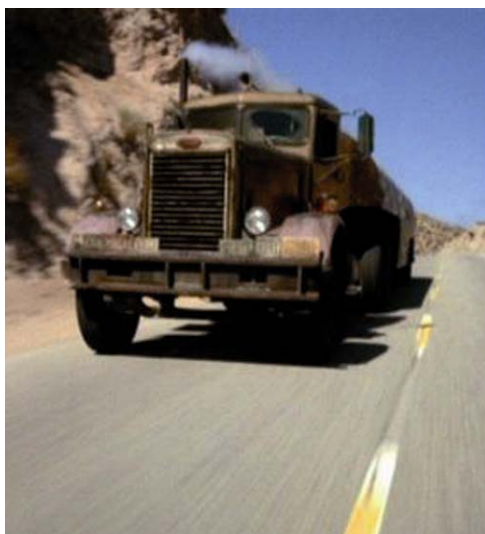
13

Hablar del simbolismo de la calavera es hablar, de la representación de la muerte, pero no necesariamente en un sentido trágico. La iconografía de la muerte, las calaveras y demás símbolos han sido usados, además de en las artes plásticas, en la música, la moda o en la iconografía particular de grupos o tribus urbanas, como por ejemplo para significar el espíritu de la pasión y la afición de los que hacen de las motos y lo que las rodea una forma de vida, generando un lenguaje y una estética original conocido como *motard*. En este lenguaje abundan los elementos siniestros y una iconografía de la muerte apoyada en el cine y en formas de cultura marginales nacidas en los Estados Unidos en los años sesenta.

Las motos simbolizan una forma agresiva de rebeldía, de vida al aire libre y de espíritu salvaje al modo de modernos *cowboys*. Puede parecer, al menos en apariencia, que se manejan conceptos que nada tienen en común, pero es el objeto de este estudio poner de manifiesto las relaciones inconscientes que se hacen entre ellos y que, de hecho, éstas existen y tienen un carácter eminentemente visual. La calavera como imagen tiene una relación más o menos lógica con la guerra, en tanto que es la representación de la muerte, presente como resultado del hecho violento en el conflicto. Pero en el caso de las motos, ¿Cuál es el nexo con la muerte?, ¿tal vez una cierta fragilidad que pone al conductor de motos al borde de ésta, como al soldado al aventurero o al torero? Por tanto la relación con la calavera es la misma para aquel que desprecia la muerte como para quién la busca o hace de ella su compañera.

Aparentemente es así y se ha generado una iconografía que así los relaciona. Una iconografía apoyada en el cine, en el personaje del *Rebelde sin causa*⁴⁶¹ o en las imágenes de los motoristas infernales de *Easy Rider*.

Por último y como un refinamiento dentro de esta estética aparece la influencia del nazismo, que deviniendo en cultura popular, aúna el gusto por lo siniestro, el color negro y las calaveras con la estética de la carretera y las motos provenientes de la cultura norteamericana. Como decimos, finalmente los contenidos trascendentales de Miguel de Mañara o la estética germanista y amenazadora del fascismo se transforman en una descafeinada y atractiva cultura pop.

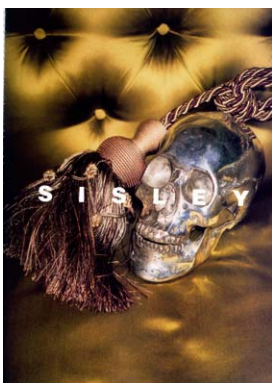


14

La muerte sobre ruedas, también tiene la imagen de la calavera. En *The duel*, titulada en España *El diablo sobre ruedas* (1971), el demoníaco camión de Steven Spielberg, parece una cara amenazadora, descarnada, semejante a un espectro o a una calavera. A la derecha, la estética de las motos es llevada a sus últimas consecuencias.

En la moda, las calaveras tienen una constante utilización que se renueva cada año, con alusiones a los piratas, al espíritu “motero”, al rock o simplemente a esa pretendida perversidad (bastante inocente, las más de las veces) asociada a la moda juvenil.

⁴⁶¹ RAY, Nicholas, *Rebelde sin causa*. 1955, United Artists, USA. Janes Dean está en el origen del personaje juvenil, inadaptado y posteriormente de las pandillas juveniles que desarrollan la estética marginal que encuentra eco en producciones cinematográficas como *Rebelión en las aulas* (Clavell, James, 1967) o *La Naranja Mecánica*. (Kubrick, Stanley. 1972)



15



Imagen del catalogo de la firma francesa SISLEY (2007), con una vistosa calavera; página de la revista ELLE (junio 2007), en la que ofrece la tendencia de bisutería y adornos inspirados en la moda “punk.rock” y escaparate de una joyería que publicita una colección basada en la calavera.

La calavera, por tanto, se hace por si sola representación de la muerte.

*El valiente nunca prueba la muerte más de una vez
De todas las maravillas que he oído hasta ahora
Me parece la más extraña, que los hombres teman a la muerte;
Porque la muerte, un final necesario,
Vendrá cuando tenga que venir.*

William Shakespeare, *Julio César*.

Inmortal hace al hombre la muerte / la muerte por la patria

Canciones de guerra de Gleim.

Hemos hablado ya sobre la vestimenta del guerrero y sobre como los símbolos que representan la muerte tienen un gran peso la uniformología tradicional. Nuestras ideas y preferencias estéticas, nuestro gusto, según afirma Gastón Bothoul (1899-1980) en su *Tratado de Polemología*⁴⁶² desempeña un importante papel en la orientación de nuestras tendencias. El hombre, según este autor, al igual que el conjunto de las sociedades, acepta o busca lo que considera bello. Está claro, como estamos viendo a través de este estudio que la mayor parte de las sociedades hacen un esfuerzo más o menos intenso, según las épocas y los grupos, para embellecer la guerra y embellecer la muerte violenta.

⁴⁶² BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit., Pág. 518-19.

Anónimo italiano, *Soldado muerto*, s. XVII, óleo sobre lienzo, Londres, The National Gallery. Catálogo de la exposición Manet en El Prado. Museo del Prado, Madrid, 2004. El soldado, con una armadura negra, yace rodeado de calaveras y huesos humanos.



16

El arte clásico, ya sea oriental, griego o azteca está lleno de representaciones de la guerra y de la muerte. En toda esta iconografía la muerte ocupa más o menos lugar, pero importante casi siempre. Hay periodos en que los artistas representan con actitudes de simple desamparo a los combatientes muertos, en oposición al aspecto crispado y tenso de los que están en acción. Pero con frecuencia la diferencia es otra: el enemigo muerto aparece repelente o simplemente desdibujado, sirviendo de escabel para el vencedor, quien en cambio tiene ante la muerte actitudes nobles e imponentes.

Las pinturas militares de algunas épocas no representan cadáveres. Por ejemplo el gusto humanista del renacimiento o los cuadros de batallas del s. XVII apenas los incluyen en sus composiciones. En cambio otras épocas se inclinan por un estilo macabro, que si bien censura el desnudo, no lo hace cuando este es descarnado y grotesco. El gusto clásico por lo general considera negativamente la imagen realista en tales temas y los suplicios y agonías son sustituidos por estéticas contorsiones. El romanticismo, con su herencia del nacionalismo considera la figura de la “bella muerte” y de esta manera los cuadros de campos de batalla vuelven a llenarse de “bellos cadáveres”.

¡Ordene que avancen las reservas! Replicó Napoleón, y alejándose algunos pasos se detuvo cerca del príncipe Andrés, tendido en el suelo boca arriba; con el mástil de la bandera en la mano. La bandera habíansela llevado los franceses como trofeo.

¡Bella muerte!, exclamó Napoleón mirando a Bolkonski.

TOLSTOY, León. *Guerra y Paz*. Tercera parte, X.

La escenificación de la muerte en la guerra se hace principalmente de tres maneras: a través de la imagen del héroe que la desafía, representado casi

alegóricamente; esta imagen es la de un hombre saludable en la que nada indica que vaya a morir, salvo su determinación a enfrentarse a aquello que se le opone. La muerte es un futurible que no parece importar.

En segundo lugar, el cadáver, yaciente en una composición estética y trascendental, como en una transfiguración en la que la muerte le ha liberado de su peso y le ha conducido a una vida mejor.

Gerona 1809, conocido como *La defensa de Gerona*, (1893) escultura decimonónica de Antonio Parera y Saurina que ensalza el valor de los defensores de esta ciudad durante la invasión napoleónica.

La composición triangular sobre un pequeño pedestal se ve excedida en la base por la colocación de una figura yacente que da solidez a la composición y acentúa el dramatismo de esta.

Este recurso es utilizado, tanto en pintura como en escultura y normalmente la representación del cadáver se hace mediante una figura colocada en una postura casi antinatural pero muy estética.



17

Y por último, presenta una imagen mucho menos amable de la muerte; la calavera, inexistente en los anteriores modelos hace acto de presencia y los artistas representan la miseria de la muerte del soldado situando aquella como realidad de la muerte más allá de la vanidad o la gloria.

A este respecto se toma al guerrero como un ser consciente de su destino; la muerte, paradójicamente pasa a ser una premisa para la inmortalidad. De ahí que sólo el guerrero, y muy raramente el artista, conciba para él la posibilidad de *morir sonriendo*. Según esta forma de pensar, se deploran las fotografías o las imágenes que se toman de los muertos pues “no aciertan a mostrar la alegría que sintieron al realizar su último sacrificio”⁴⁶³.

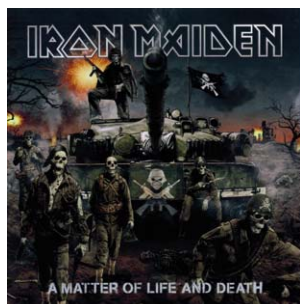
Resulta evidente que la visión de artistas como Otto Dix, Jacques Callot⁴⁶⁴ (1592-1635) o Francisco de Goya⁴⁶⁵ no es favorecedora de los discursos románticos que ponderan la muerte y más bien muestran una visión más

⁴⁶³ Alfred Baumer, (1921-1972) ideólogo nazi, Citado por Rosa Sala Rose en *El misterioso caso alemán*, y extraído según la autora de Mosse, *Friendship and Nationhood*, Pág. 131. ROSA SALA, Op. cit., Pág. 298.

⁴⁶⁴ Jacques Callot, principalmente en su serie *Les miseres de la guerre*.

⁴⁶⁵ Francisco de Goya, ver *Los desastres de la guerra*.

humana y entristecedora de la muerte en la guerra. No obstante, hoy en día, con cierto sentido del humor o sin él, se siguen utilizando las imágenes de una muerte cruel, en diversos contextos, por ejemplo, para vender discos.



Carátula de un disco de Iron Maiden en el que un grupo de cadavéricos soldados preceden a un tanque que lleva pintados una calavera con dos tibias, símbolo de la muerte. Muerte de un mameluco, fragmento de pintura de Goya *La carga de los mamelucos*, Museo Nacional del Prado.



18

En cualquier caso, todas las culturas han tenido o tienen un determinado culto a la muerte. Este es utilizado para darle una explicación en las sociedades ancestrales o para asegurar la mejor continuación de la vida. La muerte está presente como sacrificio en muchas culturas antiguas en las que se inmolan seres vivos en ofrenda a las deidades o como el martirio en la tradición judeocristiana o el propio sacrificio de Jesucristo. No es el único sacrificio que recoge la Biblia, pudiendo contar otros como el de la hija de Jefté o el que Abraham estaba dispuesto a realizar en su hijo, Jacob, para honrar a su dios.

En relación con la guerra, Bothoul⁴⁶⁶ señala que algunas guerras de la antigüedad tenían por fin proveer de víctimas para las ofrendas. Es el caso de la cultura Azteca, de carácter imperialista con respecto a los pueblos de su entorno, a los que diezmaba con la exigencia de obtener víctimas para el sacrificio. Otro caso distinto es el de culturas de oriente, como los asirios o los islámicos, que suponen el sacrificio masivo de los combatientes como acto agradable a los dioses. Del mismo modo, en la guerra santa; para el Corán la propagación del Islam mediante las armas es un deber religioso.

Existen muchas formas rituales de acercarse a la muerte: La venganza es una de estas formas que, en la antigüedad, exigía el sacrificio de los prisioneros sobre las tumbas de los caídos, o el rito de verter sangre en memoria de los muertos en combate, origen de las luchas de gladiadores en Roma o de exigir una compensación en vidas por los soldados propios caídos como represalia por su muerte, costumbre practicada, por ejemplo, por los nazis en la SGM.

La práctica de matar se culmina con la desaparición de las huellas o de la memoria, con la anulación del testimonio de la existencia de aquel o aquellos a quienes se ha dado muerte. Al eliminar el recuerdo, la muerte es realmente efectiva. Esto fue llevado al extremo de “borrar del mapa” una población completa, como represalia por el asesinato del *Reichprotector* de Bohemia-

⁴⁶⁶ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op.cit., Pág. 111

Moravia, y alto oficial de las SS, Reinhardt Heyndrych durante la 2GM. Los alemanes asesinaron o deportaron a toda la población de Lídice, en Checoslovaquia, demolieron el pueblo y lo sustituyeron por un bosquecillo.

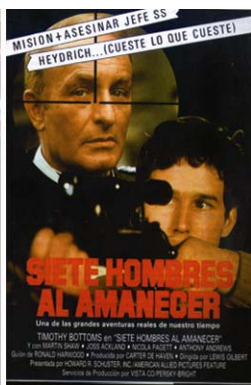
En esta demostración existe un deseo de comparación con un dios todopoderoso capaz de castigar fulminando al enemigo. Se busca en la medida brutal el escarmiento aleccionador, lo cual es muy característico de la cosmovisión del nazismo que se veía a si mismo con los atributos de una religión y a sus líderes como grandes sacerdotes de la misma.

El conde Helmut Von Moltke⁴⁶⁷ escribió en Berlín, el 21 de octubre de 1941:

¿Cómo puede uno soportar su parte de culpa? En alguna zona de Serbia hay dos pueblos a los que se ha reducido a cenizas y se ha ejecutado a 1700 hombres y a 240 mujeres. Ése es el castigo por atacar a los soldados alemanes... con toda seguridad cada día se asesina a más de 1000 hombres y hay muchos miles más que se están habituando al asesinato. Y todo esto es un juego de niños comparado con lo que está sucediendo en Polonia y Rusia. ¿Qué podré decir cuando alguien me pregunte “y tú qué hiciste en ese momento?”

(...) Ojala pudiera liberarme de la terrible sensación de que he permitido que me corrompieran, de que ya no puedo reaccionar vivamente ante cosas semejantes, que me atormentan pero sin que esto produzca en mi ninguna reacción espontánea.

Los asesinos de Heindrych fueron cercados por las SS y muertos tras oponer una feroz resistencia. Sobre este hecho se hicieron algunas películas como la rodada en 1976 por Lewis Gilbert *Siete hombres al amanecer* que en España se exhibió con el slogan “En Praga, en 1942, un grupo de valientes enseñó al mundo como puede morir por un ideal”.



Imágenes de producciones sobre el asesinato de Heyndrych, *Los verdugos también mueren*, y *Siete hombres al amanecer*.

19

⁴⁶⁷ Helmuth James Graf von Moltke, (1907-1945) Aristócrata alemán descendiente de una Antigua casta militar. Hombre de leyes, se distinguió por sus críticas al régimen de Hitler. Acusado de conspirador fue arrestado por la GESTAPO y ejecutado en 1945. Sus artículos están publicados en varias recopilaciones: *Letzte Briefe aus dem Gefängnis Tegel*. (Últimas cartas desde la prisión de Letzte) Diogenes-Taschenbuch, Alemania, 1953, A German on the Resistance: *The last Letters of Count Helmut James Von Moltke*, Druck, Berlin, 1964 y *Letters to Freya* 1939-1945, Alfred Kopf JNC New York, 1990.

De nuevo, la idea de la heroicidad y los ideales es usada para embellecer la muerte⁴⁶⁸. Merece la pena morir si se sirve a un ideal. A este respecto, Sánchez Camargo, en su antología sobre la representación de la muerte en la pintura española⁴⁶⁹, al referirse al las telas de Goya de los Fusilamientos y los Mamelucos, nos explica que La carga de los mamelucos es un cuadro para el crítico. Los fusilamientos tiene, según Camargo, además esa cualidad que le hace indispensable a un español cuando quiere evocar que un día su pueblo quiso morir por algo. La muerte queda relacionada en este caso con la formación de la identidad nacional. A diferencia de las teorías de Bothoul, la muerte aquí no es el primer incentivo, lo es la idea de patria. En cualquier caso, la muerte o su representación toman, en todas las culturas un carácter social y unas formas representativas, ya sea mediante un ceremonial o la disposición de los elementos de un modo particular, (una ejecución, siempre va acompañada de un protocolo, a diferencia de un linchamiento, y en el ceremonial del enterramiento o sepultura se suelen implicar los allegados o gran parte de una comunidad)

La muerte, según Sánchez Camargo, como el deseo de un pueblo de sacrificarse por algo, encuentra en Goya su mejor expresión. Fragmento de los Fusilamientos, Museo del Prado, Madrid.



20

En otras ocasiones, los muertos se rodean de sus allegados para que les acompañen en el viaje a otra vida, como sucede con egipcios, hindis y hunos, la escolta ceremonial de Atila en sus funerales, en los cuales, la guardia de sus más fieles, sacrificados para acompañar a su jefe, debía constituir un espectáculo macabro y solemne, con un alto contenido estético. Semejante es el ejemplo de suicidios de grandes personajes nazis después de la muerte de Hitler. En esto último, se puede atribuir dichas muertes al temor de un suplicio cruel a manos del ejército rojo, pero en el de Josef Goebbels (1827-1945) y su familia, el suicidio constituyó un rito preparado de forma casi religiosa.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Cabe reseñar que la ocupación alemana de Checoslovaquia contaba con muchas simpatías entre los checos, que vivían una época de relativa prosperidad bajo el Reich alemán. Esto llevó a los aliados a realizar una acción que forzara una represalia nazi y pusiera al pueblo checo en contra de sus “protectores” alemanes. La reacción alemana fue provocada para estimular la inoperante resistencia checoslovaca, y las vidas perdidas fueron el precio de desencadenar esta respuesta.

⁴⁶⁹ SÁNCHEZ CAMARGO, *La muerte....Op. cit.*, Pág. 345.

⁴⁷⁰ La película *El Hundimiento*, de Oliver Hirschbiegel, 2003, reconstruye con un detalle estremecedor la muerte del matrimonio Goebbels y de sus hijos.

La figura del héroe, como la del mártir, existe en todas las culturas y en todas las épocas. Está presente en la mentalidad de los dirigentes que crean mitos y figuras populares para atraer a las masas. Así “personajes” como Horst Wessel fueron diseñados por el incipiente nacionalsocialismo alrededor de la muerte de un joven nazi, para inventar un primer “mártir” de la causa. Se trata del modelo de la “muerte como demostración”: un principio se demuestra cierto si hay gente dispuesta a morir por él. El carácter de dicha muerte pasa a ser considerado martirio y es embellecido con una liturgia próxima a lo religioso en los que elementos como la sangre o la tumba se convierten en reliquias sagradas con poderes mágicos. La realidad, en el caso alemán y en muchos otros, es mucho menos heroica, parece ser la de una disputa amorosa entre proxenetas⁴⁷¹. Sin embargo, la propaganda del estado aprovechó esta imagen y la figura de Horst Wessel se hizo muy popular en Alemania.

No es el único, por supuesto, en el s. XX. La inestabilidad política latinoamericana del pasado siglo ha dado no pocas figuras de caídos con las armas en la mano como Villa, Zapata, el Che o Salvador Allende.

Otra vertiente del sacrificio es la llamada “educación para la muerte”. Preconizada por Savonarola (Girolamo Savonarola 1452 -1498) y dirigida a crear un espíritu de sacrificio extremo y de voluntad de entrega de la vida al líder desde la infancia. Es la educación espartana, como ya hemos señalado, tan del gusto de los nacionalsocialistas, que veían en la formación militar y en las condiciones de vida al aire libre, en contacto con la naturaleza, la antítesis de la vida urbana que, paradójicamente, despreciaban ostentosamente.

Encontramos aspectos militares en todas las organizaciones en las que los niños reciben un adoctrinamiento para la obediencia y el sacrificio. El escultismo practicado por los Scouts⁴⁷², aunque de carácter más leve, según Bothoul,⁴⁷³ “tanto en los medios como en los fines que proclama” se revela como un vivero de combatientes entusiastas en contraste con el mal humor de los reclutas normales.

El sociólogo francés ve el espíritu Scout en las tácticas de paracaidistas y comandos germanos que asestaron espectaculares golpes, sin apenas bajas contra los Países Bajos o las imponentes defensas francesas de la Línea Maginot⁴⁷⁴, si bien pensamos que la orientación scout carece de este sentido del combate que el autor dice poseer, aunque, de algún modo inicia a los niños en una actividad uniformada y con algún paralelismo con lo militar.

Aquí, la guerra, se convierte en un deporte, en un juego divertido o exhibición ante un enemigo al que se supera abiertamente.

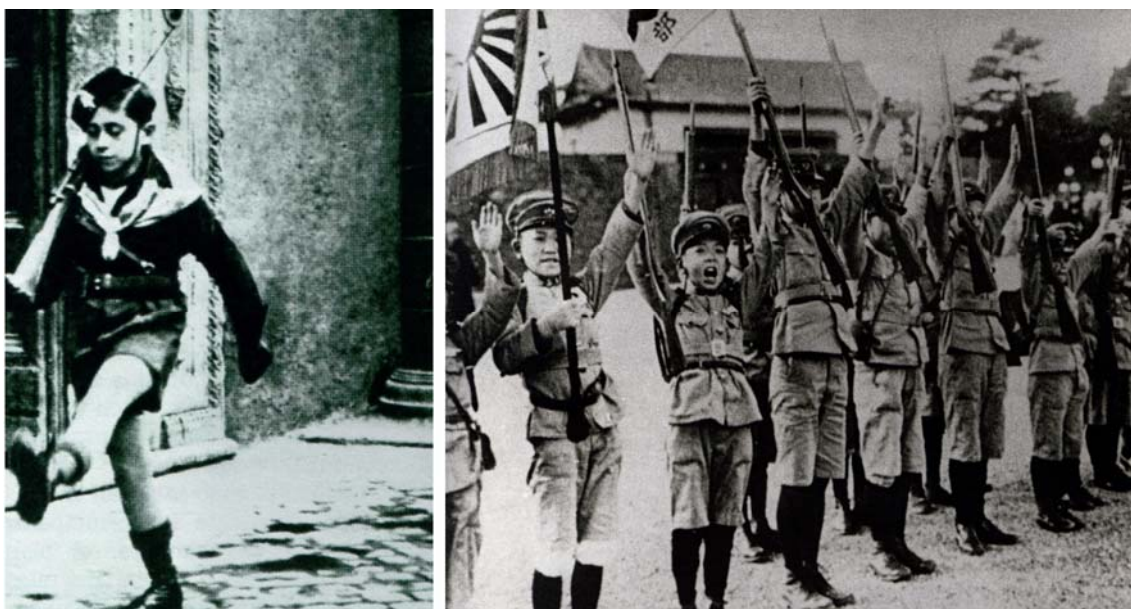
⁴⁷¹ SALA ROSE, R. *Diccionario...* Op. cit., Pág. 415.

⁴⁷³ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit, Pág. 508.

⁴⁷⁴ Línea Maginot, ver *Arquitectura militar, castillos del universo*.

La familiaridad con la muerte, la violencia o con el homicidio, ha sido hasta hace muy poco un elemento turbador en la educación de los niños; casi todos los cuentos infantiles (Andersen, Perrault) o las películas de Disney, poseen ese elemento aleccionador: matar al lobo, a las hijas del ogro, a la bruja, a la madre de Bambi, etc. Desde la infancia se alecciona al niño en la muerte, en la necesidad del homicidio, en la justicia de la ejecución.

Los “balillas”, en la Italia fascista y las *Hitlerjugend* (juventudes hitlerianas) en Alemania eran educados en la renuncia a la propia vida y en la fe ciega al líder. Imbuidos de este espíritu durante la SGM las *Hitlerjugend* eran la base de reclutamiento para unidades de élite de las SS que destacaron por su valor y entusiasmo en la batalla. Estas unidades formadas por jóvenes fanáticos a partir de 17 años, eran temidas por sus adversarios por su entrega total al combate.



21

Balillas italianos montan guardia en Roma y soldados niños japoneses: educación militar para el sacrificio y la muerte.

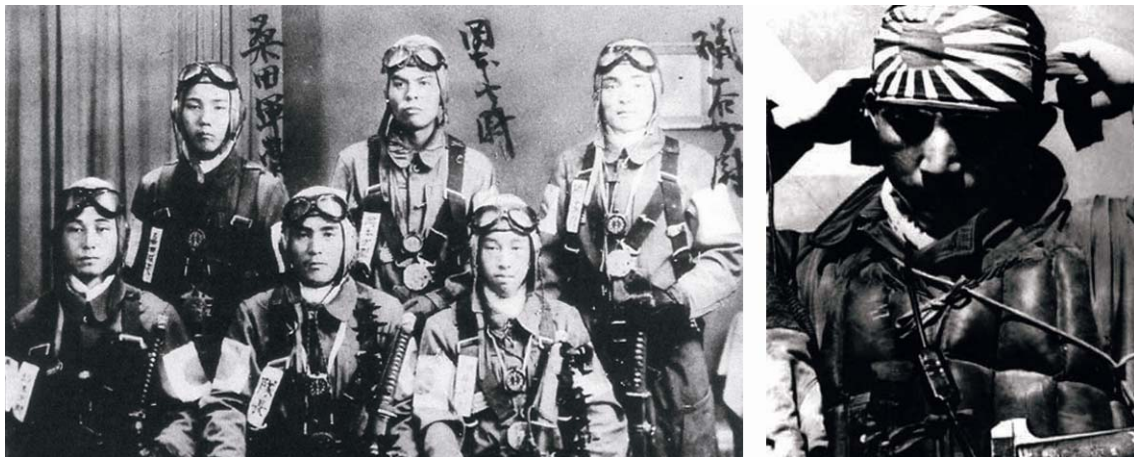
Esta dedicación a la lucha era parte del adoctrinamiento que recibían, en el que eran formados como combatientes “por la lucha en sí”, pero no debe ser confundido con un impulso suicida; el ser humano es incapaz de imaginar su propia muerte, pese a ser ésta la única certeza que poseemos. El que va a la guerra no piensa que vaya a ser él quien muera, (curiosa dualidad de víctima y verdugo al mismo tiempo) lo que diferencia el despego por la vida de la actitud de buscar decididamente la muerte.

La forma de suicidio ritual más conocida es el *seppuku*, (erróneamente en occidente, *Hara-kiri*) inspirada en el bushido o código de honor militar del Samurai o caballero japonés. En Japón, durante la SGM, encontramos una curiosa supervivencia de los ritos fúnebres precedentes al combate. Los

jóvenes pilotos, voluntarios para los aviones suicidas (kamikaze), celebraban un banquete funerario la víspera de su partida. Asistían a él vestidos de blanco, color del luto en Japón. Así se despojaban simbólicamente de todas sus posesiones terrenales. Al siguiente día, en el campo de aviación, cada uno recibía una cajita blanca que representaba la urna para sus cenizas.

En la SGM, apareció de esta manera, la figura del “kamikaze”, (“viento divino”) en la que un piloto estrellaba un caza o bien un aparato diseñado para este fin contra algún objetivo militar, normalmente un barco de guerra.

También conocemos en occidente la figura del capitán que se hunde con su barco o la del general que, como Cambronne⁴⁷⁵, al negarse a rendirse, fue aniquilado con la “vieja guardia del emperador”... (*La garde meurt, mais ne se rend pas*).⁴⁷⁶



22

Kamikazes japoneses.

Esta forma de suicidio se dio con especial fuerza en el Japón por el origen religioso de su ideología, lo que hacía a los nipones sumisos objetos del Emperador.

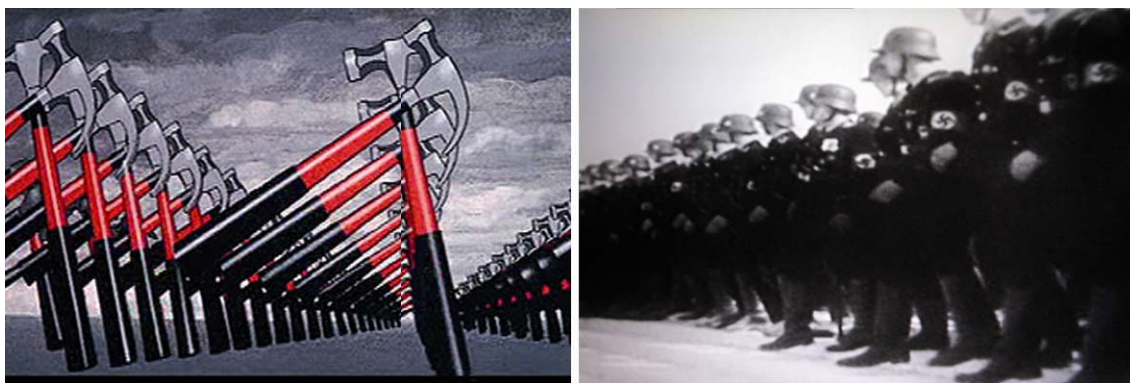
Adolf Hitler (1889-1945) lamentó que el pueblo alemán no hubiera llegado a alcanzar ese espíritu de sacrificio que distinguía a sus aliados y dio luz verde al proyecto de pilotos suicidas dirigido por la fanática Annah Reitsch, (1912-1979) en el que llegó a haber al menos cuarenta jóvenes pilotos dispuestos a estrellar su avión contra una de las fortalezas volantes que asolaban Alemania al final de la SGM.

⁴⁷⁵ Cambronne. General francés, al mando de la Vieja Guardia. (1770-1842)

⁴⁷⁶ “La guardia muere, pero no se rinde”, se atribuye a Cambronne en los últimos momentos de la batalla de Waterloo.

En cierto modo esta disposición a morir no era nueva en Alemania, nación que, al buscar su identidad como país, exacerbó los ideales del sacrificio por la patria aun antes de que ésta se hubiera definido como tal.

El “sacrificio en masa” de los propios ciudadanos ha sido característico de los estados totalitarios, cuando el individuo deja de ser tomado como tal y se convierte en un engranaje de un sistema mecanizado como fue el Reich alemán o la Unión Soviética de la época stalinista.



El paso de la oca de los martillos, *The Wall*, (*El muro*), (Pink Floyd, 1982), y secuencia de *Triumph des Willens*, (*El triunfo de la voluntad*), (1934) de Leni Riefenstahl. En ambos casos el desfile es una coreografía, si bien adquiere un efecto más sorprendente en la imagen de la derecha en la que los SS bajan las escaleras, en una secuencia que es casi musical, muy apartada de la marcialidad del desfile, pero no del sentido coreográfico de la danza.

23

La geometrización de la sociedad que deducimos del concepto estético y político de *La fuerza de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1934), o de secuencias de *Metrópolis* (Fritz Lang 1927) o *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) nos habla de la despersonalización. El estado se vuelve insensible hacia los ciudadanos que pasan a formar parte de un “todo” anónimo y a su servicio. Estos sacrificios, ya sean originados por decisiones conscientes o por errores militares están adornados por los atributos de gloria y honor de la muerte en combate, una vez más, la “bella muerte”, como epitafio del sacrificio y de la muerte trascendental del soldado. Muchas masacres se han visto ensalzadas como actos heroicos, encubriendo errores de mando o decisiones políticas, Stalingrado, (1942-1943) Balaclava, (1854) Little Bighorn (1876).... “C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre” (“Es magnífico, pero esto no es la guerra”), sentenció el General francés Bosquet al presenciar la carga de la brigada ligera en Balaclava, durante la guerra de Crimea en 1854⁴⁷⁷. La unidad fue masacrada al cargar frontalmente contra una batería de cañones rusos, pero su gloria fue inmortal quedando para siempre reflejada en el poema de Tennyson (*Por el valle de la muerte cabalgaban los seiscientos*).

⁴⁷⁷ SWEETMAN, John. *Balaclava 1845 La carga de la brigada ligera*. Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994, Pág. 77.

Las interpretaciones cinematográficas son dispares, existiendo principalmente dos producciones que relatan este acontecimiento: La primera, de 1935 titulada *The Charge of the Light Brigade* ⁴⁷⁸ y traducida en castellano como *Tres lanceros bengalís*, representa la típica producción de cine de aventuras, con escasa referencia a la historia original. En el filme, el heroísmo de la acción, se ve recompensado por la victoria total sobre el enemigo, en una exaltación del valor y la amistad como valores militares, en los años- tengámoslo en cuenta- previos a la 2GM. La otra producción más destacable, titulada *La última carga* (Tony Richardson 1968), posee una excelente documentación y la pretensión de ser reflejo del relato histórico y de la caracterización de los personajes. La muerte inútil es criticada y se deconstruye la gesta de la carga de la brigada ligera. Otro mito mundial, anglosajón, es el del Custer y el Séptimo de Caballería, sobre el cual se han rodado infinidad de películas, se han escrito crónicas y ensayos y sobre el que sigue existiendo un verdadero culto. El error militar es encubierto por la leyenda de una muerte gloriosa y por la apariencia romántica de un general Custer de uniforme extravagante y rubios cabellos largos y la estética aventurera del *Far West*.

Balaclava, en 1845, fue la batalla más famosa de la Guerra de Crimea, y se recordó como La carga de la Brigada Ligera. Un error militar costó la vida de cientos de hombres y sin embargo pasó a la historia como una gesta militar. Tennyson lo recogió en su famoso poema "Por el valle de la muerte cabalgaban los seiscientos"

*"Forward, the Light Brigade!"
Charge for the guns!" he said:
Into the valley of Death
Rode the six hundred."*

Alfred Tennyson. (fragmento)



El desprecio por la muerte está presente en el pensamiento militar en casi todas las culturas, bien como sacrificio, ("Todo por la Patria"), bien como

⁴⁷⁸CURTIZ, Michael, *Charge of the Light Brigade*, USA , 1936 .

auténtica vocación, como proclama orgullosa la Legión española (“novios de la muerte”), o en el caso de unidades de élite como portadores de muerte para los enemigos. (Húsares de la Muerte, Escuadrones de la muerte)

*Soy un hombre a quién la suerte
hirió con zarpa de fiera
soy un novio de la muerte
que va a unirse en lazo fuerte
con tan leal compañera.*

*Por ir a tu lado a verte
mi más leal compañera,
me hice novio de la muerte,
la estreché con lazo fuerte
y su amor fue mi ¡bandera!*

Canción del legionario, (NOVIO DE LA MUERTE) (estribillo)

Podemos anotar una diferencia de temperamento, de disposición, entre las actitudes militares ante la muerte; no es lo mismo “estar dispuesto a morir”, por la patria, por la familia, por un ideal o una bandera, propio del valor que “se le supone” al combatiente de los ejércitos convencionales, que despreciar la vida o convivir con la muerte, propio de unidades “ardorosas” normalmente de voluntarios o ser “portador de la muerte”, como gesto terrorífico hacia el enemigo, rasgo, no de un combatiente por la defensa, sino más bien de la agresividad del fanatismo.

En inmediata progresión a la idea de ser portador de la muerte está la de “morir matando”. Si ya hemos hablado de algunas formas de suicidio en los límites del sacrificio militar, éste es más frecuente en el pensamiento religioso o en el de doctrinas que aleccionan a sus partidarios en ideales suprahumanos, próximos al martirio. El propio Hitler asumía que la pertenencia al partido nazi era semejante a la pertenencia a una orden religiosa.⁴⁷⁹

El suicidio por una causa religiosa constituye martirio para el Islam. La inmolación propia de los revolucionarios, de los guerrilleros y mártires, es utilizada en la lucha contra objetivos civiles y militares (pues el Corán no distingue entre ambos en el marco de la “Guerra Santa”) y crea figuras que representan orgullo para las comunidades que los sostienen.

Aquí, la muerte se presenta como acceso directo a la perfección, a la plenitud de la santidad, diferenciándose del martirio cristiano en que este se sufre pasivamente a manos de los infieles y en el caso islámico es buscado activamente y ejecutado como forma de agresión. Este gusto por el martirio encuentra también en las formas actitudes semejantes entre los fanáticos de unas y otras culturas y en momentos diferentes, encontrando gestos comunes a distintas culturas y a distintos momentos históricos, como el saludo romano,

⁴⁷⁹ Como queda recogido en un discurso pronunciado en el congreso del partido nacionalsocialista de 1934 en Nuremberg y que Leni Riefenstahl documentó en *El triunfo de la voluntad*, película que recoge estos acontecimientos.

cuyas connotaciones son hoy exclusivamente nazis pero cuyos orígenes son mucho más antiguos. Las actitudes épicas rodean y dan trascendencia a gestos militares relacionados con el combate y la disposición a dar la vida.

DAVID, Jacques-Louis. *Serment des Horaces, El Juramento de los Horacios*, (detalle), 1784, Musée du Louvre, París. El saludo romano como signo del mundo clásico.



GAUTHEROT, Pierre. (1769-1835). *Napoléon 1er harangue le 2ème corps de la Grande Armée sur le pont de Lech à Augsbourg le 12 octobre 1805, Napoleón Arenga al 2º regimiento de granaderos en Ausburgo*. (1808) (detalle). La guardia del Emperador reproduce el saludo romano, que se convierte en saludo imperial.



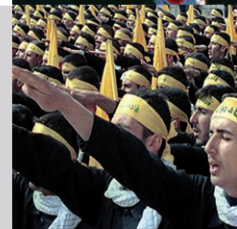
El fascismo toma para sí los gestos del imperio romano. Hitler y Mussolini en Roma en 1937.



Desde el nazismo, el saludo con el brazo extendido, es una provocación, como en esta imagen de los Sex Pistols. Ya no alude al mundo clásico, sino al régimen nazi.



Movimientos extremistas islámicos adoptan el saludo romano, probablemente como un gesto anti-semita.



25

El simbolismo del suicidio colectivo en la guerra tiene en la defensa de Numancia⁴⁸⁰ un exponente que ha llegado a caracterizar la identidad nacional

⁴⁸⁰ Numancia protagonizó uno de los asedios más largos y desafortunados para el poder de Roma, prolongándose durante largos años y constituyendo una resistencia constante a su dominio. Las batallas libradas tuvieron en muchos casos un signo favorable a los numantinos que llegaron a asediar los campamentos romanos. La fama de Numancia empezaba a extenderse. Comenzaba el primer sitio de Numancia, que constituyó un desgaste para los romanos por las continuas incursiones y emboscadas de los numantinos que luchaban en guerrillas. Finalmente ante las pérdidas que los numantinos le causaban tuvo que pactar una paz con ellos. Esta paz no fue respetada por Roma, que prosiguió la guerra, sufriendo sucesivas derrotas. El ejército sitiador fue desarmado por los numantinos. La guerra continuó, el Cónsul Marco Emilio Lépido en sustitución de Mancino fue enviado a Iberia siendo también derrotado. El hambre y la enfermedad fueron claves para derrotar a la ciudad. 18 años de lucha con concesiones y dilaciones, hicieron que Numancia quedara finalmente como uno de los baluartes hostiles a Roma, la cual humillada envió a su mejor soldado el vencedor de Cartago, Publio Cornelio Escipión Emiliano. Construyó siete campamentos en torno a Numancia,

española. Varias legiones enviadas por Roma fueron derrotadas y el asedio que mantuvieron fue en ocasiones más penoso para los propios romanos que para los numantinos, por las frecuentes incursiones y emboscadas a que les acostumbraron estos. Tras dieciocho años de asedios y guerras Numancia fue vencida por el asedio, el hambre y la enfermedad, prefiriendo sus habitantes suicidarse antes que rendirse a Roma, representando desde entonces en España el mito del sacrificio por la libertad.

Esta lucha ha dejado huella en la lengua española, que acoge el adjetivo "numantino" con el significado: "Que resiste con tenacidad hasta el límite, a menudo en condiciones precarias", según la Real Academia de la Lengua.

Miguel de Cervantes (1547-1616) dramatizó el hecho histórico del famoso asedio a la ciudad en su *Tragedia de La Destrucción de la Numancia*, escrita y representada hacia 1585.

Como hemos citado con anterioridad, Numancia ha sido una fuente de inspiración en la pintura épica. El periodo romántico vio la creación de obras historicistas como la de Alejo Vera (1834-1923) *Numancia* en la que representa la entrada de las vanguardias romanas en la ciudad envuelta en humo y el suicidio heroico de sus últimos defensores.

2.6. La muerte como juego

La guerra es también un intenso juego, en el sentido Kantiano, en el que es a la vez un excedente de vitalidad para gastar y una actividad que rompe con las preocupaciones vitales habituales. Después de desposeer a la muerte de su sentido trágico y convertirla en algo "deseable", tal vez el siguiente paso en este razonamiento sea el de trivializarla. El desdén por la muerte conduce a muchos juegos en los que se demuestra el valor y se crea la figura del *duelista*, como un deportista que practica el juego de tentar a su suerte.

Se dice, a menudo, que el niño en su juego recrea y se inicia en el mundo de los adultos interpretando los roles del policía, el comerciante, el médico o el deportista. Pero todos los niños juegan y hemos jugado a los soldados y a la guerra. Existe una inclinación por los uniformes, equipos, banderas y en todas partes se fabrican armas de juguete⁴⁸¹, juegos o maquetas que reproducen minuciosamente armas, equipos y uniformes de todas las épocas. Estos soldados de plomo, aviones o carros de combate, juegos interactivos para el

descubiertos sus emplazamientos por el profesor Adolfo Schulten. Tras quince meses de asedio la ciudad cayó, vencida por el hambre, en el verano del 133 adC. Sus habitantes prefirieron el suicidio a entregarse. Incendiaron la ciudad para que no cayera en manos de los romanos. Los pocos supervivientes fueron vendidos como esclavos. La actitud de los numantinos impresionó tanto a Roma que los propios escritores romanos ensalzaron su resistencia, como Plinio o Floro, convirtiéndola en un mito, que se unió a los de otras ciudades y pueblos de la península que lucharon hasta el final, como Calagurris, Estepa o las ciudades cántabras, entre otras.

⁴⁸¹ En la Edad Media y el Renacimiento se fabricaban pequeñas armas y armaduras para vestir a los niños de la nobleza y en países como Japón perdura la costumbre de vestir al pequeño de la casa con su primera armadura al llegar a cierta edad, siendo algunas de estas reproducciones verdaderas obras de arte.

ordenador o los modernos combates de *pin-ball*, permiten a los niños sentir, manejándolos, la exaltación de los grandes jefes.

Es sabido que esta actitud aparece también en algunos grandes conquistadores, que en tal aspecto tienen una actitud infantil caracterizada por la falta de la idea de responsabilidad al convertir en conflicto en juego. Para ellos la guerra es un puro juego e identifican su persona con su pueblo entero. Napoleón Bonaparte, según biógrafos como Stendhal, (1783- 1842) no se cansaba nunca de espectáculos y paradas militares, del mismo modo que el nazismo militarizó a toda la sociedad alemana y se sirvió artistas como Leni Riefensthal para retratarlo y convertirlo en un elemento estético y de propaganda y culto a si mismo. Las armas son los juguetes preferidos de los adultos.

La película *Los Duelistas (The Duelists)*⁴⁸², basada en la novela de Josef Conrad, contrasta la mentalidad positiva y racional de un soldado napoleónico que se ve obligado por un código de honor a batirse hasta la muerte con otro militar que le reclama una deuda por un supuesto agravio. El honor castrense prevalece y los combates, que acaban siempre en empate, poseen un notable carácter estético, embellecidos por los uniformes y la moda imperial que a su vez genera esa atmósfera de enardecimiento militar.



El personaje del aventurero, espadachín y duellista ha sido representado en personajes literarios y después de cine como Los tres mosqueteros, Cyrano de Bergerac o el Capitán Alatriste.

26

Otras producciones literarias, como *Los tres mosqueteros* (Alejandro Dumas 1802-1870), *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand 1868-1978) o *El Capitán Alatriste* (Arturo Pérez-Reverte 1959) han sido llevados también a la pantalla, convertidos en personajes televisivos o en cómics y sus personajes representan eternos duelistas, que como en *El Tenorio* (1844), (José de Zorrilla, 1817- 1893) viven,

“...llevando a sangre y a fuego / amores y desafíos...”.

Don Juan Tenorio, José de Zorrilla, acto I.

⁴⁸²SCOTT, Ridley, *Los Duelistas (The Duelists)*, USA 1977.

También los códigos de honor tienen, a veces, una lectura cómica, al quedar en evidencia una aspiración de morir en un contexto grotesco. En el comic de Hergé (1907-1983) *Tintín y Los Pícaros*, el depuesto general Tapioca suplica por su vida, esto es, *por perderla* ante el General Alcázar. La muerte es una moneda de cambio en un código militar que es planteado como algo divertido.



27

Edición en castellano de *Tintín et les Pícaros*. El general Tapioca suplica en vano la gracia de morir ante el pelotón: "...haga la gracia de no concederme la gracia, ¿acaso me quiere deshonrar?" *Tintín y los Pícaros*, Ed. Juventud 1984.

Por último no podemos dejar de citar las circunstancias sociológicas que rodean a la guerra y que la convierten en una fiesta cuyo rito último es la muerte. En las fiestas se combinan una serie de elementos, supone la reunión material de los miembros de un grupo, constituye un rito de gastos o despilfarros, incluso en el orden moral que se transforma en la fiesta para dar lugar a un tiempo y un espacio de mayor permisividad. Se levantan tabúes, se permiten hechos que en condiciones normales son reprobables, e incluso a veces se recomiendan o se imponen. La fiesta es, por tanto un rito de exaltación colectiva, que genera incluso la agresividad a los no participantes, como lo sufrieron los cristianos que se negaban a asistir a los juegos romanos o como las leyes del nazismo hicieron obligatorio el saludo con el brazo extendido o sancionaron a quienes no engalanaran sus ventanas o balcones con esvásticas en la fechas señaladas. También la fiesta proporciona una cierta insensibilidad física, al cansancio, a la bebida y los excesos o al sufrimiento y el dolor como lo muestran muchas celebraciones en las que los iniciados se hieren, caminan sobre brasas o cargan pesadas cargas hasta producirse lesiones.

Ninguna de estas características falta en la guerra. Podemos decir que, en sentido sociológico ésta es la fiesta suprema y la muerte su más importante animador. La guerra es la fiesta de la muerte, es una fiesta integral y sin moderación.

2.7. La muerte en el arte: postrimerías, la muerte en España

“Con ese quehacer tan español /que es morir y estar muerto”.

Fina García, *versos a Antonio Machado*.

La imagen de la muerte está presente en el arte y en las manifestaciones folklóricas de todos los pueblos. No nos resulta nueva la idea de la muerte como tema español por excelencia. Manuel Sánchez Camargo publica en 1954, un extenso estudio sobre el tema de la muerte en el arte español (La muerte y la pintura española)⁴⁸³ en el que trata el asunto no sólo desde la representación de la muerte como hecho o de sus símbolos, sino que se aproxima a todo aquello que puede estar relacionado con la misma o que puede conducir a ella. Incluye, por tanto, las alegorías de la muerte de carácter teológico, moral o metafísico, que aluden al desengaño de la vida o a la brevedad del mundo terrenal, pero también aquellas escenas que describen una condena a muerte un auto de fe, el ajusticiamiento de un reo, los relatos mortuorios o los suicidios románticos, los horrores de la guerra, las vistas de cementerios, los homenajes a la muerte de los ilustres o las muertes agonizantes de los miserables.

“El español no puede vivir sin tener una calavera delante como tintero para su pluma”

Ramón Gómez de la Serna, *Lucubraciones*

Contra esta idea, un tanto surrealista de la muerte como motivo español, un mero análisis objetivo revela que su importancia no parece en modo alguno mayor de lo que ocurre en otras escuelas europeas, no consagrándose los símbolos del esqueleto o el reloj de arena hasta las vanitas barrocas de Pereda y Valdés Leal.

⁴⁸³ SÁNCHEZ-CAMARGO, A. *La muerte*....Op. cit.



Muerte, 1523. Gil de Ronza (1483-1569) madera policromada, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. La muerte, como fin de lo mundano, es un tema muy representado en el barroco español.

28

El terreno de la interpretación se abre ampliamente con el estudio del bodegón y no sin razón, pues la naturaleza muerta en cualquiera de sus formas es un estudio sobre la perentoriedad; el deleite de los sentidos conlleva siempre una advertencia implícita sobre su condición ilusoria.

“Cualquier naturaleza muerta es, ipso facto, una vanitas”

Gombrich.

En cualquier caso la visión española de la muerte está marcada por el espíritu de la contrarreforma. En él, la muerte constituye un espectáculo en el que desemboca la vanidad de las cosas terrenales y es además, promesa de una vida eterna más verdadera y cierta. De esta manera, según Camargo, las alusiones a la muerte, las vanitas españolas son inequívocamente deudoras del orden religioso, a diferencia de las vanitas holandesas de concepción esencialmente puritana.

La representación en España de la muerte está ligada a la idea de la verdad como axioma de la fe, lo cual, aunque parezca contradictorio, expresa perfectamente la ideología y la mentalidad de la contrarreforma. El tópico del exacerbado naturalismo en la representación de la pintura española se convierte en aliado del “discurso de la verdad” que Miguel de Mañara (1627-1679) trasladara a Juan Valdés Leal (1622-190) en los jeroglíficos de sus postrimerías *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi* de la Iglesia de la Caridad de Sevilla.



29

In ictu oculi y Finis gloriae mundi, Juan Valdés Leal, Iglesia del Hospital de la Hermandad de la Caridad de Sevilla. 1670-72. La muerte como fin de las glorias del mundo. Juegan un papel decisivo en la creación y dirección del estereotipo de la españolidad de la muerte o más bien de la visión española de la misma.

En la obra de Juan Valdés Leal se encuentran dos modelos iconográficos sobre la muerte bien distintos, aunque ambos intimidatorios y aleccionadores. Por un lado, el del cadáver putrefacto, el cuerpo con restos de su existencia y que enlaza con una tradición europea más antigua, medieval y macabra. Por otra parte, la *morte seca*, esta más distanciada abstracción que supone el esqueleto, limpio de todo rastro de su anterior estado, o más aún, su reducción al cráneo, un signo que no busca ya producir espanto sino inducir una conciencia melancólica.



30

Antoni Tàpies (n. 1923) *Terrós y Crani invertit*, y Saura (1930- 1998), *Sudario. Calaveras*.

La pintura de Valdés condiciona justa o injustamente la tradición pictórica española desde entonces. Las citas hechas en sus ensayos por los viajeros europeos que visitaban los lienzos de la caridad, fueron las que marcaron la idea del gusto de “lo español” existiendo posturas de sorpresa y las más de las veces de afectado rechazo.⁴⁸⁴ De esta lectura nace la leyenda; una historia que casa muy bien con la contestadísima leyenda negra española⁴⁸⁵ y que asocia la cultura de la contrarreforma con un gusto por lo macabro que se hace español.

De ella nace una lectura de la naturaleza que, en España, trasciende de la de lo percedero para transmitir la angustia y la miseria, las carnes mortificadas que rozan lo cadavérico y la estética de los ropajes que son como sudarios. Y lo vemos en Valdés Leal y en Zurbarán (1598-1664), y por supuesto en Regoyos y en Gutiérrez Solana. Así la tradición pictórica española hace suyo el tema de la muerte, que es continuado por los artistas del XX, hasta nuestros días.

Pero el s. XX, con sus dos guerras mundiales, presenta la muerte como tema de manera cruda al arte europeo con una fuerza hasta entonces no vista y la fotografía ofrece terribles testimonios de los frentes de guerra. Los dibujos de cadáveres en las trincheras de Otto Dix, las fotografías de cadáveres en los campos de batallas, en principio prohibidas por los mandos en Crimea o en la Guerra Civil americana o las obras de mutilados realizadas por éste y por Grosz nos acostumbran a la imagen de una muerte penosa y miserable. También los apuntes de los supervivientes de campos de exterminio, obligan a convivir con esta imagen de la muerte desterrando las ideas de la bella muerte decimonónicas. Se dice⁴⁸⁶ que no habrá arte después de Auschwitz, pero incluso el horror, así en Valdés Leal como en Goya, Dix o Picasso, también genera obras de arte.

2.8. Las fauces

Significan una pauta perceptiva habitual, podríamos decir fija, en la representación de lo atemorizador, de lo que produce terror, y se han utilizado iconográficamente en prácticamente todas las culturas. La imagen ancestral de ser devorado, o la amenaza de mostrar los colmillos es universal y podemos verla en el arte y en diversas formas de comunicación.

⁴⁸⁴ Richard Twiss quedó fascinado por el “extremado realismo” de la obra de Valdés, mientras que Merimée escribiría en 1848: “Valdés Leal creía estar haciendo una obra maestra cuando pintó un cadáver en descomposición, comido de gusanos: ante este tipo de pintura efectista es preciso huir tapándose la nariz”. Pero la verdadera difusión y celebridad de los jeroglíficos de Valdés Leal se debe, al menos en lo que al contexto francés se refiere, a la apasionada lectura romántica que de ellos hará Théophile Gautier, quien en su *Voyage en Espagne*, publicado en el mismo año del desafectado comentario de Merimée, los califica como “extraña y terrible pintura, ante la cual las más negras concepciones de Young pueden pasar por joviales gracias”. *POSTRIMERIAS Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*. Fundación cultural Mapfre Vida. Págs. 18-19.

⁴⁸⁵ Contestada sobradamente por autores como Henry Kamen, Emilia Pardo Bazán o Vicente Blasco Ibáñez.

⁴⁸⁶ Realmente, la cita de Theodor Adorno se refiere a que, *después de Auschwitz, no se puede escribir poesía*. ADORNO, Theodor. *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, Edited by Rolf Tiedemann, UK, 2003.



31

Detalle de *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya, Museo Nacional del Prado, e imágenes de propaganda política soviética.

Toma su origen de los animales feroces que muestran sus colmillos como signo de agresividad. Las fauces abiertas de un animal salvaje o de un ser mitológico o fantasioso, se han utilizado en la mitología cristiana para representar las puertas del hades o del infierno, presentando éstas como un reptil o un dragón que devora a los condenados. La idea del infierno se equipara de tal modo con la de ser comido por un ser monstruoso y adquiere una especial relevancia en los imaginarios románicos, que cumplen de esta manera una sencilla pero eficaz función aleccionadora y educativa: la amenaza del infierno es una amenaza real.

Las fauces tienen un protagonismo especial en iconografía como representación de las puertas del infierno. Humberto Eco⁴⁸⁷ nos refiere que no es el Apocalipsis el que introdujo en el mundo cristiano la idea del infierno sino que esta idea provenía del mundo antiguo. Muchas religiones ya habían concebido antes un lugar generalmente subterráneo por donde vagan las sombras de los muertos.

⁴⁸⁷ ECO, H. *Historia de la...* Op. cit. Pág. 82-89.

Narbonne, Francia, detalle del retablo del Leviathan, en la iglesia de Saint Juste.

La imagen muestra las puertas del infierno como las fauces de un animal abiertas y en cuyo interior se encuentra el demonio martirizando a los condenados.



Ramón de Mur (1402-1435) Retablo de Guimerá, Museo Episcopal de Vic.

La escena representa el descenso de Cristo al Limbo, donde los bienaventurados salen de la boca de un monstruo infernal que enmarca la escena.



32

La pintura ha utilizado esta figura en numerosas ocasiones. Al representar el infierno o el juicio final, se pintan las fauces de un gran animal de fantasía, muchas veces semejante a un reptil, caracterizado por escamas o un color verdoso, encarnación del pecado. El fuego o los colmillos afilados, como señal de castigo o de poder intimidatorio, suelen acompañar a estas imágenes.

La idea de ser devorado por una gran bestia ha trascendido de lo religioso y se ha llevado a otros supuestos en los que de forma paralela, unas víctimas encontradas culpables encuentran su castigo. También son representadas como el constante peligro que la tentación y el pecado constituyen para los hombres, que pueden ser atrapados en cualquier momento. Un ejemplo de esto es la obra del Bosco *San Jerónimo en el desierto* (circa.1500, Gante, Museum voor Schone Kunsten) de la que se reproduce un fragmento y en la que el santo penitente parece ser acechado por una roca que amenaza con tragarse como amenaza a los humanos que viven siempre al borde del pecado.

Las representaciones son diversas y ocupan soportes muy diferentes. Ya no es sólo la pintura aleccionadora sino que la prensa, el grabado o el cartel distribuyen las ilustraciones y el motivo de las fauces encuentra numerosos pretextos para manifestarse.

Jacobs Isaacs. van Swanenburgh, *Paisaje infernal con Eneas y la Sibila*, circa. 1620. Oleo sobre tabla, Stedelijk Museum De Lakenhal. Reproducido en el catálogo de la exposición Patinir. Museo del Prado, Madrid, 2007. Un apocalíptico infierno se muestra como una gran bestia en cuyas fauces se pierden los condenados. Dentro de estas fauces, se representa todo un mundo, un paisaje amalgamado de figuras cristianas y paganas representando los siete pecados capitales.



Las fauces, en este caso son utilizadas para representar al monstruo de la crisis del 29 en Estados Unidos y que devora a banqueros y especuladores. En cierto modo sigue presente la imagen cristiana de castigo por los pecados, en forma de fauces que engullen a los condenados, quienes, en este caso, ajenos a esto, disfrutaban de un banquete.



33

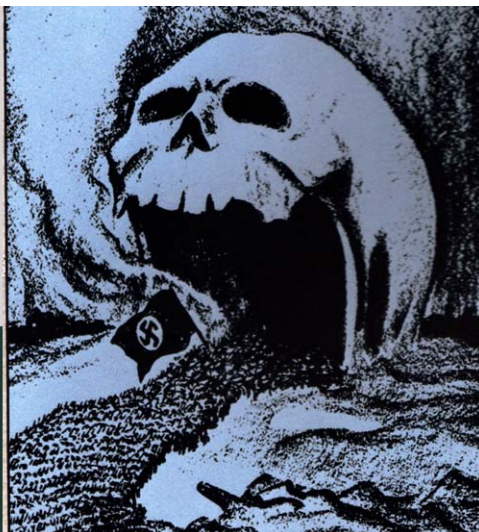
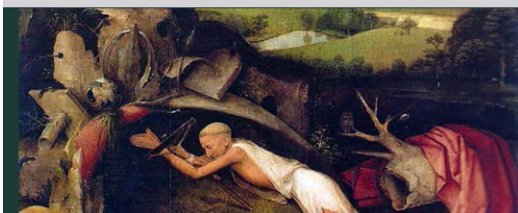
Por supuesto, la guerra también ha sido representada como fauces que tragan a sus víctimas, los ejércitos, y utiliza en esta representación elementos que le son característicos como la utilización del color negro, rojo o la mencionada imagen de la calavera, en este caso como una gran montaña o cueva que engulle a sus víctimas sin éstas apenas percibirlo. La iconografía bélica de la SGM ha recurrido a estas imágenes un tanto medievales para infundir el miedo o desmoralizar a los combatientes.

En otros casos es una crónica periodística el soporte de estas ilustraciones que de un modo u otro actualizan el mito de la puerta del infierno, ya sea como la calavera, expresión inconfundible de la muerte o como una cadena de montañas hambrientas que esperan a los ejércitos aliados refiriéndose a la línea Gustav en Montecassino, en Italia.⁴⁸⁸

Pero la imagen de las fauces no es solamente patrimonio de la cultura occidental, es una pauta fija de acción en todas las culturas en las que la referencia a la depredación está presente.

⁴⁸⁸ VVAA. "Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial", *El ocaso de los dioses*. Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág 81.

Cartel americano reflejando el desastre alemán en Stalingrado: El sexto ejército del general Von Paulus es engullido por la muerte representada como un cráneo en cuyas fauces se pierden los ejércitos alemanes. Estas puertas del infierno, estas fauces en forma de gran cráneo o roca encuentran similitud con otras representaciones pictóricas como aquellas de El Bosco en las que San Jerónimo parece a punto de ser tragado por una cueva/roca, y en el que igualmente el sujeto aparece ajeno al peligro. Detalle.



34

Por tanto, no solo la cultura judeo-cristiana ha utilizado la imagen de las fauces para transmitir la idea de la amenaza en relación con una fuerza sobrenatural. En otro momento de la historia, los sacerdotes aztecas del México precolombino afilaban sus dientes para infundir terror y lavaban su cuerpo con sangre para obtener un aspecto atemorizador.

El Japón feudal también se sirvió de imágenes de fauces para diseñar las máscaras que protegían la cara del combatiente en la batalla. Se diseñaban con la boca abierta y mostrando en ocasiones los dientes, dando siempre al portador un aspecto de atacante. Algunos *Kabutos* (voz japonesa para designar el casco) se adornaban con deidades guerreras, que aparecían como una boca poblada de dientes afilados.

En este caso, esta apariencia producía un doble efecto: provocaba el temor en el adversario e infundía valor al portador. Una versión “moderna” y actualizada del casco samurai es la que ofrece el personaje Darth Vader, de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*)⁴⁸⁹ en el que la boca es representada por una rejilla que recuerda a unos dientes amenazantes. Una vez más, la estética de lo feo se depura encontrando modelos de bella factura.

⁴⁸⁹ LUCAS, G. *Star Wars*, Op. cit.



35

Los cascos y máscaras de combate se han adornado con fauces para acentuar la ferocidad del combatiente; enseñar los dientes es un gesto que entendemos como amenaza.

Hablando de fauces pobladas de dientes amenazantes en el cine, no podemos pasar por alto la figura del vampiro, máxima representación de la ferocidad humana, del hombre lobo para el hombre y que además se relaciona con la figura de la sangre, también comentada aquí. La figura de la depredación y del sustento se hace más compleja con la idea de la sangre como alimento y fuente de vida, y estos elementos, la sangre y las fauces están muy presente en la historia militar, en banderas o uniformes ensangrentados, guardados en los museos militares y utilizados en ceremonias de cierto carácter iniciático, y en mascotas o vehículos que exhiben sus dientes como muestra de ferocidad.

Las novias de Drácula, en este caso se trata de un fotograma de la película de Coppola de 1992. Las fauces ensangrentadas, a medio camino entre la amenaza y el erotismo.



36

2.8.1. Otras fauces: Bocas de fuego

La artillería, una de las primeras armas en desarrollarse con un sentido verdaderamente militar encontró un rápido paralelismo entre aquellas bocas que escupían fuego y las fauces de un animal depredador, y de ella se desarrolló una compleja artesanía en la decoración de cañones y cureñas.

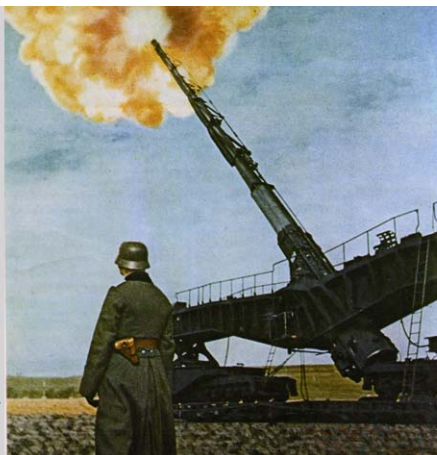
El descubrimiento de la aplicación de la pólvora como propulsor de objetos sólidos con fines bélicos llega a Europa a través del mundo árabe y oriental. Por esto es natural que fuera España, durante las últimas fases de la reconquista, el terreno en el que se produjera su asimilación por el mundo occidental.

Podemos dividir la evolución de la artillería en cuatro fases en función de su desarrollo técnico: Una primera, que cubriría los orígenes de la Artillería en Occidente, es la de la artillería de hierro forjado. De esta época es la Bombarda o Lombarda, pieza de tiro recto, de la que hay numerosos ejemplos en el Museo del Ejército.

La segunda abarca desde el s. XVI al XVII y comprende las piezas realizadas en bronce o en hierro, fundidos en una sola pieza, y calibrados, definiéndose el calibre por el peso en libras de los proyectiles. La culebrina es el arma característica del s. XVI, y sus versiones de menor tamaño, como la media culebrina, el sacre o el sacabuche están en el origen del armamento portátil que se irá generalizando para la infantería a partir del s XVI. Es en esta época cuando aparece la denominación del cañón para referirse a una pieza más corta que la culebrina y de mayor calibre. El mortero y el pedrero introducen el tiro en curva y exigen el uso del cálculo en el tiro, que anteriormente se hacía a ojo.

Es en este momento cuando se da una profusa decoración en la superficie de las piezas de artillería, creándose una auténtica iconografía de la boca de fuego. Este fenómeno es consecuencia de la multiplicidad de puntos de fabricación y del elevado costo de las piezas. Lo primero influye en su concepción como piezas únicas y no seriadas, destinadas a satisfacer los encargos de clientes, reyes y aristócratas. Esto unido a su coste hacía de estas obras piezas emblemáticas que debían ser embellecidas, a la vez que servir de propaganda al poder de su dueño y a la pericia de sus fabricantes.

El cañón como una boca gigantesca que expulsa fuego, como imagen de propaganda en la que la escala es fundamental. En una imagen de la trilogía cinematográfica El Señor de los Anillos, una estremecedora boca de fuego.



Como decimos, toda la superficie exterior visible del cañón o cualquier otra pieza, se cubren de molduras y elementos decorativos, junto a otros más simbólicos. El cañón, en esta época, se divide en tres cuerpos, cada uno decorado con un criterio, atendiendo a unas normas o costumbres definidas.

La boca propiamente dicha suele estar, en esta época, profusamente decorada, con un notable ensanche denominado tulipa o brocal, y está separada del tubo o caña del cañón por un collarín resaltado.

La tercera época se caracteriza por una normalización en el calibre de los cañones y unas primeras reglamentaciones u ordenanzas para la producción de piezas de artillería. Esta normalización lleva consigo la desaparición de la decoración de los cañones. Por último el cañón evoluciona, utilizándose el acero como material de fabricación y apareciendo el sistema de retrocarga.

Cañón antitanque con retrocarga Pack 40, de 75.
Años 40, Alemania.
Museo del Ejército de Montjuic, Barcelona. Fotografía del autor, 2003.



38

La boca de fuego ha sido, incluso desde antes de su perfeccionamiento un símbolo de poder, en algunos casos utilizado como elemento atemorizador más que como arma efectiva. La potencia del cañón es relacionada con el poder de un ejército y usada como medio de propaganda, (como la imagen del cañón ferroviario de la SGM) como un largo brazo o un martillo que descarga su fuerza desde la distancia. Esta imagen, la de los cañones de cureña ferroviaria, fue muy explotada durante las guerras mundiales, en las que estos grandes mastodontes simbolizaban el poder de un ejército. De esta manera, “El gran Berta” (Die grosse Bertha) o “Anzio Annie”⁴⁹⁰ fueron muy populares y constituyeron un gran botín propagandístico cuando fueron capturados.

⁴⁹⁰ El gran Bertha fue un cañón alemán muy conocido en la PGM, con el que se bombardeó Verdún. De igual manera Anzio Annie fue el apodo que los aliados pusieron a la artillería alemana que bombardeó las playas de Anzio en Italia, en 1944. Se da la circunstancia de que esta boca de fuego se escondía de la aviación enemiga en un túnel bajo una montaña del que sólo salía para disparar, lo que podría aumentar la idea de un gran animal mitológico, que escupe fuego y se esconde en su guarida.



39

Grabado de Goya perteneciente a la serie Los desastres de la guerra e imagen del emperador Hiroito (1901 1989) sobre un cañón de defensa costera. La imagen es elocuente.

2.8.2. Decoración con fauces: Las máquinas de guerra

La guerra moderna trajo consigo la aparición de grandes ingenios de guerra como el tanque y el avión, cuyo valor psicológico era en un principio tan importante como el valor táctico o estratégico. Algunos ejemplares se decoraban convirtiéndolos en seres infernales, con imágenes de la muerte, del infierno o en algunos casos, con fauces. A partir de la SGM y en adelante se extendió la costumbre de decorar el morro de los aviones de caza y de algunos bombarderos con una boca pintada mostrando los colmillos, lo que prestaba al avión un aspecto mitológico, como de un gran animal o de un tiburón alado. Esta medida tenía un valor propagandístico y daba moral a los pilotos más allá de cualquier ventaja en el combate. Fue una costumbre muy popular entre las tripulaciones que se adornaban a sí mismos con nombres como “tigres voladores” y otras alusiones a criaturas feroces.



40

En las imágenes, tres ejemplos de aviones con fauces: en primer lugar una decoración poco habitual en un bombardero en picado Junkers Ju 87 Stuka, de la Luftwaffe, a continuación una formación de P40 Warhawk, y en ultimo lugar un Curtiss P 45 Kittyhawk de la USAAF.

Esta tradición se continuó en la posguerra y perdura en los ejércitos de muchos países.

La decoración de los vehículos con elementos iconográficos “infernales” ha sido tradicional de los ejércitos. Las tripulaciones de aviones y carros buscaban artistas que pintaran mascotas en sus vehículos para infundir moral o llevar al enemigo un mensaje atemorizador.

2.9. El número

Otro concepto estético habitual en la representación de las guerras y de lo militar que ayuda a dar proporción, o desproporción: el número. Dos personas combatiendo no constituyen una guerra, pensemos en la imagen de Goya en la que dos hombres semienterrados pelean a bastonazos. Para que exista una guerra es preciso el concepto de estado y el de dos ejércitos.

Según Karl von Clausewitz, (1780- 1831) en *De la guerra*⁴⁹¹ (La superioridad del número...), “...es, tanto en la táctica como en la estrategia, el principio más general de la victoria...”. Según el autor germano si eliminamos del combate todas las modificaciones que puede sufrir por circunstancias diversas o por el valor dado de las tropas, éste se reduce a una lucha amorfa en la que no distinguimos más que el número de los combatientes. Según Clausewitz, por tanto, el número determinará pues la victoria. Sin embargo, al proseguir en su razonamiento, el militar prusiano sostiene que la superioridad numérica es sólo un factor de los que está formada la victoria, de manera que obtenida esta superioridad, quizás se haya logrado muy poco, al dominar en el campo otras circunstancias. La superioridad puede, claro está ser realmente significativa (triple, cuádruple) y todo el mundo entiende que un incremento así debería arrollar a todo los demás. La historia demuestra que no siempre es así.

En consecuencia, la cantidad significa desde la antigüedad clásica, la representación de la verdadera guerra: un conflicto entre dos personas nunca puede constituir una guerra, porque como sabemos, la guerra implica un grado de civilización, o dicho de otra manera, la existencia de un estado.

Desde las primeras crónicas militares se habla de victorias sobre ejércitos de miles de hombres o de cómo un rey o un faraón movilizaban grandes números de combatientes y a sí se medía su poder. Así mismo, según Bothoul⁴⁹², cuando hay personas que mueren por una idea, ésta toma carácter sagrado e indiscutible a los ojos de los hombres y de este modo, la muerte se convierte en un procedimiento de demostración. Luego en la guerra el número de hombres útiles al sacrificio es necesario para determinar la importancia del conflicto.

⁴⁹¹ VON KLAUSEWITZ, *De la...* Op. cit. Cap VIII.

⁴⁹² BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit., Pág. 521.

Este recurso, como demostración de fuerza o como elemento coreográfico tiene su máxima expresión en el desfile o en la parada militar. La fuerza del individuo se agrega a la de una gran máquina o masa, dando al soldado el carácter de pieza o de elemento casi geométrico que es parte de un todo, lo que refuerza la idea orteguiana de que la guerra no se hace entre individuos sino entre estados.



41

Falanges de carros de combate desfilando en los años previos a la SGM; imagen digital de La guerra de las galaxias que muestra a los innumerables soldados imperiales y demostración de fuerza numérica en las concentraciones nazis de Nuremberg, fotografiadas por Leni Riefenstahl.

2.10. El desnudo como uniforme

El desnudo se ha utilizado de manera muy extendida en el arte, como manifestación de la belleza, conocimiento de la anatomía o exaltación de los sentimientos o las pasiones. En las representaciones de la guerra o de las virtudes militares, el desnudo se ha usado también profusamente, desde las cerámicas, pinturas y frisos griegos que representaban al soldado desnudo. Podríamos considerar de alguna manera el desnudo como una primera forma de uniformidad.

El escudo y el casco son la única vestimenta del hoplita, cuya desnudez es su uniforme. En la falange, todos los soldados son representados de igual manera.



42

La desnudez es observada por numerosos ejércitos, no sólo de la antigüedad, zulúes o polinesios la mantienen como elemento tradicional del combatiente.

Estas representaciones toman principalmente dos vías que enlazan con la dualidad de la condición del soldado o del combatiente. Esta dualidad a la que nos referimos es la de que el soldado es a un tiempo una persona entrenada en las destrezas del combate, es decir alguien adiestrado para matar y es a la vez la víctima de otros soldados o del combate en general. En definitiva, el soldado puede a la vez matar y ser muerto y esta doble condición –agresor / víctima- le hace ser mostrado como víctima del combate, para gloria del vencedor o como caído del bando propio representando el martirio y la entrega a la patria. En estas representaciones del caído es frecuente presentar a este semi -o totalmente- desnudo.

El desnudo, en este caso desposee al yaciente del elemento característico del combatiente, el uniforme, y le presta un carácter alegórico que se convierte así en una idealización de todos los caídos.

Carlos V dominando al furor, de Pompeo Leoni, sito en el Museo Nacional del Prado. En este bronce, el Emperador, vestido con armadura, es representado victorioso sobre una figura desnuda. Esta figura, la de Carlos V, porta una armadura que le puede ser retirada a fin de mostrar el cuerpo divinizado del Emperador, esto es el cuerpo desnudo.

El desnudo cumple aquí una doble función; por una parte es un elemento divinizador y heroico y por otra parte representa la desvalidez del caído.



43

En otras ocasiones se presenta al muerto semidesnudo, mostrando parte del uniforme, reducido a restos o a harapos y exhibiendo un estado de indefensión y de desvalimiento que se ve acuciado por la desnudez. Los restos del uniforme simbolizan aquí la derrota del estado, en tanto que se representa a éste a través de él, y el cuerpo desnudo, la materialidad del hombre. El brillo que el soldado ha buscado siempre para sí, a través del uniforme, contrasta con la precariedad del atuendo dañado, del harapo que acentúa la sensación de desvalidez. Son las dos caras de la misma moneda.

En la obra de Delacroix *La libertad Guiando al pueblo*, 1830, (Musee du Louvre, Paris), la imagen de un caído prácticamente desnudo, contrasta en su pobreza con la alegoría de la Libertad que muestra su torso descubierto.



44

Esta desvalidez tiene su extremo en las fotos de cadáveres expoliados, semidesnudos, resultado de las guerras y a los que frecuentemente faltan las botas, como elemento más característico del militar o en las imágenes del holocausto en las que el desnudo de cuerpos esqueléticos como en una vánitas real aporta una dimensión, ya preconizada por Goya, sobre la vulnerabilidad del cuerpo y las atrocidades sobre la carne.

Enterrar y callar, Los desastres de la Guerra, Francisco de Goya. El desnudo, como máxima expresión de la depredación en la guerra.



45

Pero el desnudo también es utilizado para expresar el triunfo y la victoria así como el heroísmo militar. A la manera clásica, el desnudo diviniza al héroe y es una representación del triunfo. Desde el renacimiento y a imitación de los modelos clásicos la pintura y de una manera más señalada la escultura muestra cuerpos desnudos de combatientes, que hacen de sus espadas o cascos en ocasiones su único uniforme, estableciéndose (como de hecho así es culturas primitivas) el desnudo como una uniformidad característica del combatiente. Desde los cuerpos atléticos de la escultura clásica a interpretaciones como *El Dios Marte* de Velázquez⁴⁹³, representado de una manera casi ridícula y nostálgica, como un hombre de apariencia madura y cansado.

⁴⁹³ VELÁZQUEZ, Diego. *El Dios Marte*. 1640-42, Museo Nacional del Prado, Madrid.



49

La defensa de Zaragoza (Museo del Prado), de José Álvarez Cubero (1768-1818) en el emplazamiento que ocupó entre 1971 y 1998. Según cita del catálogo *El siglo XIX en el Prado*, “La gran novedad es la elección de una gesta épica del mundo contemporáneo y su tratamiento desde un punto de vista clásico, es decir, la síntesis entre la representación de un hecho del conflicto bélico, que ya es una elección de gran modernidad, unida al desnudo heroico, al vigor y a la sensibilidad de la tragedia griega”.

La utilización del modelo clásico para ejemplarizar un acontecimiento moderno actualiza, por tanto el ideal de belleza griego y lo convierte en un elemento tradicional de las cualidades del combatiente, ya sea caído o victorioso.

Podemos decir, por consiguiente que, en la representación del combatiente, la desnudez es un elemento uniformador, ya en las culturas que han acudido al combate parcialmente o casi desnudos como por la interpretación de éste como un rasgo divinizador o de victoria o un atributo de la derrota en cuanto al desposeimiento del uniforme.



Índice de imágenes

1 - Ilustración. MADRAZO, Luís, *Don Pelayo*, Museo Nacional del Prado, Madrid, depositado en Museo de Covadonga, Asturias.

2 – Ilustraciones:

- TIZIANO, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1548, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- DAVID, Jacques Louis. *Bonaparte franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard, Napoleón cruzando los Alpes*, 1801, Musée national des chateaux de Malmaison et Bois-Préau.

- GOYA, Francisco de. *Fernando VII a caballo*, 1808, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- LANZINGER, Hubert. *El abanderado*, 1937, National Museum of the US Army, Washington.

3 - Imagen. BREKER, Arno. *Preparado*, 1939, Künstlerheim, Berlín. *The Best of Signal*. Magna Books, UK, 1992. (Sin paginar)

4 – Ilustración. BRUEGHEL, Pieter. *El triunfo de la muerte*, ca.1525-1569 Museo Nacional del Prado, Madrid.

5 – Ilustraciones:

- GÉRICAUT, Théodore. *Oficial de húsares ordenando una carga*, 1812, Musée du Louvre, París.

- Litografía. S. XIX. WOOTEN, Geoffrey. *Waterloo 1815/El nacimiento de la Europa moderna*, El Prado/Osprey, Madrid, 1994, Pág. 25.

- Pintura de propaganda soviética. GOSPENKO, Anatol. *Kursk*, www.exordio.com

6 – Imágenes:

- DURERO, Alberto. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, ca. 1497–98 (German, 1471–1528) The Metropolitan Museum of Art, NY.

- MINELLI, Vicente. *The Four Horsemen of the Apocalypse, (Los cuatro jinetes del Apocalipsis)*, USA, 1962.

7 – Imagen. Torre Eiffel, París. www.tour-eiffel.fr

8 – Imágenes. 11-M

9 – Ilustraciones:

- Anónimos s. XV, Museu Episcopal de Girona.

- Biblia Macejowsky, Biblioteca Nacional de París, EDGE, David & MILES PADOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Pág. 59.

10 – Ilustraciones:

- MAÍNO, Juan Bautista. *La reconquista de Bahía*, (1631) (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid.

- GROS, Antoine Jean. *La Batalla de las Pirámides*, (detalle), 1793, Musée du Louvre, París.

Napoleón en Jena, (detalle), 1808, Musée du Louvre, París.

11 – Ilustraciones. HOLBEIN, Hans. *The Ambassadors, Los Embajadores*, 1533, Nationall Gallery, Londres.

12 – Ilustraciones:

- DIX, Otto. *Las Actas del Infierno*. Francisco Goya-**Otto Dix. Sulla guerra . La guerra vissuta e sofferta con le armi della pace**. Catalogo de la exposición (Trento, 1996), Italia.

- VALDÉS LEAL, Juan. *In ictu oculi*, 1671-72 (detalle) Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.

13 – Imágenes:

- Waffen SS, Totenkopf. Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *AFRIKAKORPS, Rommel, el zorro del desierto*. Editorial Óptima, Barcelona, 2002, Pág. 91.

- DALÍ, Salvador. *Premonición de la guerra*, (detalle), 1939, Museo Dalí, Figueras.

- Cocarda, Leibhusaren. www.hussards-photos.com

- *Euromodelismo*, Dir. Rodrigo Hernández-Cabos, nº 156, La XII Flotiggia Mas, Madrid, Acción Press, 2005.

14 – Imágenes:

-SPIELBERG, Steven. *The Duel, El diablo sobre ruedas*, USA, 1971.

- Imagen www.sarda.es

15 – Imágenes publicitarias

16 – Ilustración. Anónimo Italiano. *Soldado muerto*, s. XVII, National Gallery, Londres.

17 – Imagen. PARERA y SAURINA, Antonio. *La defensa de Girona*, 1893, Gerona.

18 – Imágenes:

- Iron Maiden, *A matter of life and death*, (carátula), 1985.

- GOYA, Francisco de. *La carga de los mamelucos* (detalle) 1808, Museo Nacional del Prado, Madrid.

19 – Imágenes:

- LANG, Fritz. *Hangmen Also Die! , Los verdugos también Mueren*, United Artists, USA, 1943.

- GILBERT, Lewis. *Operation Daybreak, Siete hombres al amanecer*, EE.UU., Checoslovaquia, Yugoslavia , 1975.

20 – Ilustración. GOYA, Francisco de. *Los fusilamientos del 3 de mayo*, (detalle), 1814, Museo Nacional del Prado, Madrid.

21 – Imágenes: VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *El ocaso de los dioses*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

22 – Imagen. CAIDIN, Martin. *Zero, un caza famoso*. Librería editorial San Martín, Historia del siglo de la violencia, nº 20, Madrid, 1974, Págs. 128-129.

23 – Fotogramas:

- Pink Floyd, *The Wall, El muro*, 1982.

- RIEFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens, (El triunfo de la voluntad)*, Alemania, 1934.

24 – Ilustración. SWEETMAN, John. *Balaclava 1845 La carga de la brigada ligera*, Warner, Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994, Pág. 81.

25 – Ilustraciones:

- DAVID, Jacques-Louis. *Serment des Horaces, (El Juramento de los Horacios)*, (detalle), 1784, Musée du Louvre, París.

- GAUTHEROT, Pierre. *Napoléon 1er harangue le 2ème corps de la Grande Armée sur le pont de Lech à Augsbourg le 12 octobre, 1805 (Napoleón Arenga al 2º regimiento de granaderos en Ausburgo)*, (detalle), 1805, Musée de la Armée, París.

- Imagen, Hitler y Mussolini. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *La hora de los dictadores*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

- Sex Pistols. *Historia del Rock*. Promotora de Informaciones SA, Madrid, 1986.

- Imagen. [www. news.bbc.co.uk](http://www.news.bbc.co.uk)

26 – Imágenes:

- DIAZ YANES, Agustín. *Alatriste*, 20th Century Fox, España, 2006.

- RAPPENEAU, Jean- Paul. *Cyrano*, Artificial Eye, Francia, 1990.

27 – Ilustraciones. REMÍ, George (Hergé). *Tintín y los Pícaros*, Juventud, Barcelona, Pág. 57.

28 – Imagen. RONZA, Gil de. *Muerte*, 1523, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

29 – Ilustraciones. VALDÉS LEAL, Juan de. *In ictu oculi y Finis gloriae mundi*, 1670-72, Iglesia del Hospital de la Santa Hermandad de la Caridad de Sevilla.

30 – Imágenes:

- TAPIES, Antoni. *Terrós* (1984) y *Crani invertit* (1991). SAURA, Antonio. *Sudario*, (1963). VVAA, *Postrimerías, Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*. Catálogo, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 1997, Págs. 134, 135 y 163.

31 – Ilustraciones:

- GOYA, Francisco. *Saturno devorando a sus hijos*, (detalle), 1820-23, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- Propaganda soviética en la SGM., Kukryniksi, 1941.

32 – Imágenes:

- *Leviatán*, Iglesia de Saint Juste, Narbonne, Francia.

- MUR, Ramón de. *Retablo de Guimerá*, S. XV, Museo Episcopal, Vic.

33 – Imágenes:

- SWANENBURG, Jacobs Isaacs Van. Paisaje infernal con Eneas y la sibila, 1620, Stedelijk Museum, Lacknhal.

- *Los especuladores*, dibujo satírico, 1929. VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Adiós a la utopía*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 81.

34 – Ilustraciones:

- Cartel americano sobre el desastre alemán en Stalingrado. *Gateway to Stalingrad*, PRESTON, Anthony. *Decisive Battles of Hitler's War*, New Burlington Books, London, 1988, Pág. 143.

- EL BOSCO. San Jerónimo en el desierto, ca. 1500, (detalle) Museum voor Schone Kunsten, Gante.

35 – Imágenes:

- BOTTOMLEY, Ian & HOPSON, Andrew. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*. Crescent Books, New Jersey, 1988.

- CALL, Deborah. *The Art of Star Wars, Episode V, The Empire Strikes Back*. Titan Books, London, 1997.

36 – Fotograma. COPPOLA, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula*, (*Dracula de Bram Stoker*), USA, 1992.

37 – Imágenes:

- Cañón ferroviario alemán, SGM. *Crónica Militar y Política de La Segunda Guerra Mundial*. SARPE, Madrid, 1978, Pág. 50.

- JACKSON, Peter. *Lord of the Rings*, (*El Señor de los anillos*) Columbia Pictures-Tristar, USA, 2004.

38 – Imagen. Cañón antitanque con sistema de retrocarga Pack- 40. Museo Militar de Barcelona (Castillo de Montjuïc)

39 – Imágenes.

- GOYA, Francisco. *Qué valor*. CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.

- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Adiós a la utopía*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 20.

40 – Imágenes.

- *Crónica Militar y Política de La Segunda Guerra Mundial*. SARPE, Madrid, 1978, Pág. 51.

- P- 40 y P- 45. armyaircorps.tripod.com

41 – Imágenes:

- Falanges panzer desfilando, Berlín 1939. MACKSEY, John. *División Panzer*. Librería Editorial San Martín, Armas, Azul, Madrid, 1974, Pág. 20.

- Fotograma. LUCAS, George. *The Phantom Menace*, (*La amenaza fantasma*), 20th Century Fox, USA, 1999.

- RIEFFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens*, (*El triunfo de la voluntad*), Alemania, 1934.

42 – Hoplita. British Museum s. IV adC.

43 – Imagen. LEONI, Pompeo y Leoni. *Carlos V y el furor*, 1564, Museo Nacional del Prado, Madrid.

44 – Ilustración. DELACROIX, Eugène. *La libertad guiando al pueblo*, 1830, Musée du Louvre, París.

45 – Ilustración. GOYA, Francisco. Enterrar y callar. CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.

46 – Imagen. ALVAREZ CUBERO, José. *La defensa de Zaragoza*. 1818-23, Museo del Prado, Madrid.

Apartado 3º



mutilaciones, las actas del infierno

Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada (...) ¡Oh! ¡Vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!

*La puerta del infierno y el paso de Aqueronte, canto tercero.
Dante, La divina comedia.*

3.1. Introducción. Este es un tema especialmente complejo y con una serie de lecturas diversas, desde la humillación del derrotado y herido, al orgullo de portar las cicatrices, se ha desarrollado una variada iconografía que atribuye a las lesiones, mutilaciones y enfermedades una valoración moral, política o estética.

El herido en combate: Tiziano, 1547, *Juan Federico I de Sajonia*, representado como Daniel, prisionero de Carlos V tras la batalla de Mühlberg y pintado por éste como en el momento de su captura. Su armadura negra, característica de los alemanes está manchada por la sangre aun todavía fresca que procede de un corte en su rostro. Al igual que el retrato ecuestre del Emperador en la batalla, de carácter esplicitamente propagandístico, y pertenecía a un supuesto cortejo de cuadros, ideado por María de Hungría, representando al Emperador con su séquito y sus prisioneros al estilo de los triunfos romanos. Esta obra es poco usual en la pintura, si bien existió una corriente italiana las *pinture difamanti* que representaban al vencido con los signos evidentes de su derrota, pero en la obra de Tiziano, sin menoscabo de su dignidad, y aunque empuña sus armas, es tal vez una de las primeras representaciones de un prisionero y de un herido de guerra. Museo Nacional del Prado, Madrid.



1

Los elementos físicos diferenciadores se han usado iconográficamente para representar la otredad y para dotarla de significación. Es muy importante al comenzar este punto, no pasar por alto el factor cultural e histórico por el cual el ser humano ha marginado a sus semejantes disminuidos e incluso los ha perseguido. En Esparta, cultura guerrera por excelencia, los niños nacidos con deformaciones o enfermos eran sacrificados siendo arrojados desde la Roca Tarpeya⁴⁹⁴, más adelante, en el medioevo europeo existía la creencia de que los males del cuerpo, eran reflejo de los males del alma y de esta forma se consideraban “endemoniados” a enfermos o seres abominables a personas

⁴⁹⁴ También la cosmovisión nazi gustaba de compararse con Esparta intentando justificar una cultura militar y de sacrificio. “Esparta”, SALA ROSE, *Diccionario*, Op. cit. Pág. 122.

que presentaban alguna malformación. La iconografía medieval y los bestiarios son un buen ejemplo de estos casos de enanismo o gigantismo, androplasia... Según Humberto Eco en *Historia de la fealdad*, la primera y más completa *Estética de lo feo*, fue elaborada en 1835 por Karl Rosenkranz⁴⁹⁵, y establecía una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo, según nos cita Eco, que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es el infierno de lo bello. Rosenkranz, con esta afirmación retoma la idea tradicional de que lo feo, siendo lo contrario de lo bello, está incluido en esto; es un error de la belleza, de modo que cualquier definición de ésta, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Así, lo feo es lo deforme, lo que no guarda proporción, lo desfigurado, lo repugnante, lo nauseabundo, lo criminal e incluso lo demoníaco y satánico.

Tanto en el caso de malformaciones congénitas como en el de mutilaciones por heridas de guerra, el arte y la cultura popular han establecido un doble sentido mediante el cual se ha otorgado una valoración moral, es decir se ha identificado la mutilación, o malformación física, con una *mutilación moral* del individuo.

En ocasiones, estas alteraciones han ido acompañadas de hibridaciones con máquinas (aparatos ortopédicos) o con otros seres, en el caso de la creación de monstruos, por ejemplo en la iconografía europea representada en la pintura de El Bosco o en la ciencia ficción en sagas como *Star Trek*⁴⁹⁶ o *Star Wars*⁴⁹⁷.

Nos centraremos en las imágenes que nos ofrecen las artes plásticas y en las relacionadas con la guerra.

El profesor Juan Antonio Ramírez, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, en su conferencia del 30 de Enero de 2007⁴⁹⁸, en el ciclo de conferencias patrocinadas por el Museo del Prado, sostiene la teoría de la “mutilación moral” y parte en su discurso de la obras de El Bosco, para establecer coincidencias con la obra de Dalí y los surrealistas y con el Movimiento Dadá o a través de los carteles de John Heartfield. De un modo parecido, Alberto Ruiz de Samaniego, en *La estética nazi. El poder como escenografía*,⁴⁹⁹ se refiere a la visión nazi de la higiene como estética, a través de la cual el régimen de Hitler compara casos médicos de personas deformadas por enfermedades y las compara con obras de artistas, cuya “degeneración” es reflejo de estas representaciones.

⁴⁹⁵ ECO, H. *Historia...* Op cit, Pág. 16.

⁴⁹⁶ *Star Trek*, Op. cit.

⁴⁹⁷ *Star Wars*, Op. cit.

⁴⁹⁸ Ciclo de Conferencias Fundación Amigos del museo del Prado, Octubre 2006 – Febrero 2007 “El Museo del Prado y el arte contemporáneo, la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia”, título de la conferencia “El Bosco en la vanguardia”

⁴⁹⁹ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La estética nazi. El poder como escenografía*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, Pág. 25.



2

Herman Göering, primer jefe de la Policía Vábara, posterior GESTAPO (Getschutz Polizei) fue objeto de críticas en numerosos carteles en los que, como los de aquí, de Heartfield, se utilizaba el collage para sugerir la monstruosidad moral del individuo, como El Bosco utiliza también extrañas hibridaciones para construir sus personajes.

Estas alteraciones físicas se pueden agrupar para su descripción y comentario en distintos grupos observando cada tipo de trauma un significado diferente, que también ha variado según el momento de la historia en el que han sido representadas.

3.2. Mutilaciones, prótesis

Nadie es inocente cuando ha visto lo que yo he visto. He presenciado como los más nobles ideales de libertad y progreso se transformaban en lanzas, sables y bayonetas. Los incendios, saqueos y violaciones que se suponía que iban a traer un nuevo orden, lo único que hicieron fue cambiar el garrote por la horca.

Diario de Francisco de Goya, 1808.

Producidas por heridas de guerra, las mutilaciones a las que nos referimos dejan en el sujeto una huella que lo desfigura, lo convierte en un ser monstruoso y apartado de la sociedad y genera varios tipos de personalidad en el ámbito iconográfico, si bien no todas las pinturas de mutilados o heridos por causa de guerra vienen a representar este extremo y en muchas de estas, la deformidad no es menoscabo de la dignidad del personaje.

En este sentido, es, como decimos, la historia y las corrientes de pensamiento las que convierten la herida o la mutilación en orgullo o en vergüenza.



El caballero de la mano en el pecho, El Greco, ca. 1794, Museo del Prado, Madrid. Tras la restauración del cuadro y al retirar el repinte del s XIX, se aprecia una enorme deformidad en su hombro izquierdo lo cual ha hecho pensar a algunos autores, como en el caso de Fernando Marías, que puede tratarse de D. Juan de Silva, quien recibió un disparo de arcabuz en la batalla de Alcazarquivir (1578) que le hizo perder el uso del brazo izquierdo. Estaríamos, en este caso ante otra famosa representación de un mutilado de guerra.

Esta opción, se corrobora con la publicación del catálogo de la exposición *El retrato del renacimiento*, del Museo del Prado, último a fecha de este estudio en incluir dicha pintura, en el que Leticia Ruiz da como válida esta última hipótesis.

3

Sin embargo, serán de aquellos cuya deformidad sea utilizada como emblema de su vicio de los que nos ocuparemos al observar las obras que los contienen.

Los tullidos y mutilados de Grosz y Dix encarnan a la perfección esta dualidad, esta aceptación de una “mutilación moral”. Otto Dix representa en la desaparecida pintura de 1920 *Aptos para el trabajo en un 45%*, también conocido como *Los mutilados de guerra (con autorretrato)* un grupo de soldados germanos mutilados como los que era posible ver por las calles de las ciudades alemanas al terminar la Primera Guerra Mundial. (Esta obra participó en la exposición de arte dadá de 1920, y fue destruída en 1939, tras ser incluida en la muestra “Arte degenerado”, en Berlín.)

Con un cruel sentido del humor, Dix que participó en la guerra⁵⁰⁰ como suboficial al mando de un regimiento de ametralladoras⁵⁰¹ y fue condecorado con la cruz de hierro de 2ª clase, retrata a un grupo de militares, mancos cojos, tuertos paseando casi orgullosos sus mutilaciones y estableciéndose una inevitable comparación entre sus condecoraciones y sus traumas de guerra. Dos de ellos llevan pintado con gran rigor el distintivo de haber recibido heridas en el campo de batalla (sin duda, Dix estaba familiarizado con estas insignias). Tal vez sea esta una de las imágenes más poderosas en las que se establece esta relación entre la mutilación del cuerpo, su fragmentación, y las cualidades morales de los individuos o en este caso de la sociedad o el estado que los ha convertido en la triste imagen que el pintor representa.

Una imagen llena de ironía, en la que los detalles del funcionamiento de las prótesis, como si de una publicación médica se tratara, contrasta con la gloria

⁵⁰⁰ Para el artista Otto Dix la guerra mundial se convierte en el estallido inicial. “Ha sido divertido poder dibujar en medio de esta rutinaria y penosa actividad”. Dibujar significa (sobre) vivir. A lo largo de un “entrenamiento demencial” de cuatro años” plasma sobre el papel cerca de 500 dibujos y casi 100 aguadas, fascinado por la rara estética bélica, por la “extraña belleza que habla aquí”. Otto Dix, Fundación Juan March, Febrero – Mayo 2006., Pág. 160.

⁵⁰¹ Existen numerosos retratos de Otto Dix vistiendo el uniforme; Otto Dix con los soldados de la sección 390 de ametralladoras, 1916, *Otto Dix*, Fundación Juan March, Febrero – Mayo 2006.

de los uniformes y el premio de las medallas, como piezas de esta anatomía creada por la guerra.

Otto Dix, 1920 *Aptos para el servicio en un 45%*, también conocido como *Los mutilados de guerra (con autorretrato)* Se conservan fotografías, no teniéndose noticia del paradero de la obra original.



4

Las cruces de hierro y los coloristas pasadores de diario aparecen por doquier y destacan sobre el uniforme gris-verde del ejército, como si fuera un trueque –miembros por medallas-, mientras que sus prótesis los convierten en hombres máquina, en una imagen próxima a las construcciones futuristas.

Hombres con patas de palo, apoyándose en muletas, con miembros ortopédicos sugeridos con un trazo discontinuo sobre el capote militar, sentados en sillas de ruedas o con el rostro convertido en una máquina, a imagen de la *Cabeza mecánica* de Raoul Hausmann⁵⁰² (o *El espíritu de nuestro tiempo*⁵⁰³), casi podría decirse que desfilan ante el espectador en un lastimoso espectáculo del que parecen ser ajenos mientras son considerados “útiles” y su condición de militares alemanes les hace felices de su destino, como si esos fieles servidores del imperio hubieran seguido asumiendo la vieja identificación medieval, heredada de El Bosco, de la deformidad física con la abyección moral. Es la denuncia que hace Otto Dix, a través de la mutilación del cuerpo, de ese orgullo malsano en nombre del cual son enviados los hombres a la muerte y que en la República de Weimar tuvo un paréntesis de feroz crítica, entre la Alemania imperial y el fanatismo del Tercer Reich.

La relación con la creación de bestiarios medievales o con la obra de El Bosco es próxima; no solamente se emplea un procedimiento similar que funde los cuerpos, los distorsiona y produce criaturas monstruosas, sino que en ambos

⁵⁰² Raoul Hausmann (1886–1971) fue un escultor y escritor austriaco. Fue una de las figuras clave del movimiento Dadá. Nacido en Viena, realizó un homenaje a Tatlin en 1920 como parte del movimiento Dadá berlinés.

⁵⁰³ *Cabeza Mecánica* o *El Espíritu de Nuestro Tiempo*, 1919, Cabeza de maniquí en Madera, con diversos objetos añadidos (una pipa, parte de un telescopio, un metro, partes de un reloj, un libro...) (32.5 x 21 x 20 cm), Centre Georges Pompidou, París.

casos, estas criaturas tienen un contenido moral y social y deben ser rechazados. Tanto las calamidades de la peste y la muerte como los espantos del fascismo denostados por las vanguardias. En todos los casos, la hibridación y la monstruosidad les han dado a unas y a otras fama a lo largo de los años y no han dejado de ser buscadas por el público, que entiende estas imágenes, tal vez, como sugiere Juan Antonio Ramírez,⁵⁰⁴ porque apelan a una fibra profunda del inconsciente colectivo que enlaza con preocupaciones similares de unos y otros y que reconoce el público de hoy.



5

Raoul Hausmann *Cabeza mecánica* (o *El espíritu de nuestro tiempo*), y detalle de *Los mutilados de guerra*, de Otto Dix.

Esta afinidad con la muerte expresada de esta trágica manera pone en evidencia esta “mutilación moral”. Así Otto Dix denuncia una aprobación tácita, un conformismo evidentemente insano que reside en las mentes de las clases militares de su país y de su época y que conduce a los hombres, felices al sacrificio. En este caso, esta mutilación física se ha visto precedida de una castración en el pensamiento, de un sistema de valores que reside a los ojos de Dix en el militarismo alemán y que mutila las conciencias y hace a estos casi cadáveres, *aptos para el trabajo en un 45%*. Dix no ahorra recursos en esta galería, desde un empleo pre-cubista de los elementos, como condecoraciones, ojos o planos enteros mostrados frontalmente o la

⁵⁰⁴ *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo, El Bosco y la vanguardia*, Círculo de Lectores, 2007, Págs. 56 a 59.

representación de un brazo tembloroso, pintado al estilo de los futuristas italianos, o la cabeza abierta de uno de estos muertos vivientes, en una imagen decididamente expresionista⁵⁰⁵ que nos recuerda las deformaciones de Francis Bacon o de Lucian Freud, en lo que podemos ver un acercamiento a los retratos psicológicos.

En contraste con esta carnalidad, Otto Dix muestra a un oficial fumando un cigarro emboquillado en un acto de patética afectación y ofrece detalles como la *totenkopf* o “cabeza de muerte”, característica de las unidades de caballería adornando la gorra de plato del mismo oficial que abre la procesión.

La guerra en esta forma de mutilación física y moral en palabras de Bouthoul⁵⁰⁶, *enseña el orden al pueblo*, y en la imagen de Dix, los mutilados parecen felices de su enfeudamiento con ese orden.

Existe un paralelismo notable entre la serie de dibujos (casi quinientos) y los grabados que realiza Dix durante e inmediatamente después de la guerra y la serie de grabados pertenecientes a “Los desastres de la guerra” de Goya.

Aparte del parecido formal, particularmente entre algunos de ellos como *No saben el camino*, *Carretadas al cementerio*, *Muertos recogidos*, *Yo lo vi*, o *Grande hazaña, con muertos* y dibujos de Dix como *Muerto en la zanja*, *Danza de la muerte*, *Tropa derrotada emprende el regreso*, *Batalla de Somme*, o *Compañía descansando*, existe el mismo fondo de denuncia; ambos son cronistas de su época y dejan con su obra constancia de lo que vieron.

Esta correspondencia entre ambos autores que, tras un marcado antibelicismo, no obstante encuentran una *rara belleza* en el relato de la guerra, se ha visto recogida en exposiciones como *Francisco de Goya- Otto Dix, Sulla guerra*⁵⁰⁷ Trento, Italia 1996, o en *Tres visiones de la guerra, Callot, Goya, Otto Dix, Bancaja, 2001*⁵⁰⁸ o en la reciente *Goya en tiempos de guerra*, celebrada en el Museo del Prado, 2008.

En cualquier caso, la idea de encontrar belleza en el relato o descripción del horror no debe resultar novedosa. Aristóteles (384-322 a C) confirmaba en la *Poética* un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, esto es, que se pueden imitar bellamente las cosas feas⁵⁰⁹, y se admiraba de la manera en que Homero (s. VIII a C) había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites. En la Edad Media, Buenaventura de

⁵⁰⁵ “Expresionismo, cubismo, futurismo....Dix atraviesa los estilos a toda velocidad hasta desembocar en 1920 en el Dadaísmo”. *Otto Dix*, Fundación Juan March, Catálogo, Febrero– Mayo 2006. Pág. 161.

⁵⁰⁶ BOTHOUL, G. *Tratado de...* Op. cit. Pág. 173.

⁵⁰⁷ *Francisco de Goya- Otto Dix, Sulla guerra* Ivano Fracena, Valsugana (Trento), 14 Julio, 1 Septiembre 1996. “La guerra vissuta e sofferta con le armi della pace” Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

⁵⁰⁸ *Tres visiones de la guerra, Callot, Goya, Otto Dix*. Bancaja, Fundación Bancaixa., 2001.

⁵⁰⁹ Aristóteles, *Poética*.

Bagnoriego⁵¹⁰ nos decía que la imagen del diablo se vuelve bella si se representa bien su fealdad y San Agustín (354-430) en *Las Confesiones*⁵¹¹ establece que la fealdad es un elemento necesario del Orden Divino.

Así pues, el arte desde sus comienzos ha representado la fealdad en todas sus formas siendo la guerra y sus secuelas un tema especialmente tratado.

A este respecto, Valeriano Bozal, en *Historia de las Ideas Estéticas*⁵¹² argumenta no conocer la intención del aragonés al dibujar y grabar los *Desastres de la Guerra*, si bien se pregunta cual es la naturaleza del placer –si hay alguno– en su contemplación. A esta pregunta, este autor expone como respuesta la disyuntiva placer / lucidez, algo así como si debieran primar los valores éticos o los estéticos, seguramente aquí en contradicción. Las estampas de Goya, prosigue Bozal, ponen en tensión estos rasgos. La identificación es el primero pues ¿es posible identificarse con imágenes brutales, en las que la crueldad carece de legitimación ideológica alguna? La distancia, prosigue es la única manera de obtener una contemplación mesurada pero esto se hace imposible dado que estos hechos se atribuyen a la actividad humana y eso nos coloca en el papel de víctimas pero también en el de verdugos. La consideración de la violencia como heroicidad o como espectáculo desaparece en Goya. El sujeto queda desamparado ante una violencia de la que también puede sentirse autor, una violencia que le es propia, de la que puede sentirse actor.



6

Grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya: *Aun pueden servir y Carretadas al cementerio*.

No parece claro que pueda afirmarse una naturaleza placentera en un conocimiento como éste, sin embargo, se produce y la fealdad del horror produce obras de arte cuya consideración de bellas es discutible pero en

⁵¹⁰ ECO, H. *Historia...* Op. cit. cap II.

⁵¹¹ AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona. *Meditaciones, soliloquios*.

⁵¹² BOZAL, Valeriano. *Historia de las Ideas Estéticas*. Placer y experiencia estética. Conocer el arte. Historia 16, Madrid, 1997, Cap. I.

ningún caso su armonía, en el sentido aristotélico, de sus partes y en su consideración como obras de arte.

Goya, como ya hemos visto, partiendo de Otto Dix, no es el único en atravesar este camino y sí abre una vía para esta expresión que es recorrida por otros artistas. En este sentido, una reciente aportación es la realizada por los hermanos Chapman, pertenecientes a la generación de jóvenes artistas británicos formada en los 90 y cuya obra ha sido expuesta recientemente en España (Málaga)⁵¹³ y que parten de los *Desastres de la Guerra* de Goya, consistiendo su obra en instalaciones que escenifican con carácter escultórico, casi propio del escaparatismo, los grabados de la serie de Goya en los que muestra escenas de cuerpos mutilados colgando de ramas de árboles.

Estas obras combinan la crudeza de los elementos que muestran con una estética totalmente aséptica, casi pop, en una llamada de atención sobre la crueldad de los conflictos modernos y en su trivialización por parte de la sociedad actual.

Los hermanos Chapman son también autores de una serie de obras que se muestran como dioramas cuidadosamente elaborados, en los que, con maquetas, representan extrañas batallas y complejas máquinas, creando mundos de ensoñación y metamorfosis semejantes a los que podemos ver en las obras de El Bosco.

Las más recientes de estas obras de los Chapman expuestas en Londres⁵¹⁴, son una revisión de obras anteriores e incluyen en su montaje expositivo una serie de acuarelas del propio Hitler retocadas por ellos como hicieran con una serie de grabados de Goya en 2003, sobre las que pintaron caretas y payasos.

Detalle de *Fucking Hell (Puto infierno)*, incluido dentro de la exposición *Si Hitler hubiese sido hippy, cuan felices seríamos*. El montaje es una revisión de la anterior *Hell* y utiliza miniaturas militares comerciales para construir una imagen próxima a las de El Bosco o Goya.



7

La mutilación, las hibridaciones entre seres o las prótesis dan como resultado monstruos, cuya apariencia física contiene una lectura moral. El mundo clásico era muy sensible a los portentos o prodigios, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes.

⁵¹³ Hermanos Chapman, conocidos como *the bad guys* del arte inglés, su principal producción siguen siendo las interpretaciones de los desastres de Goya, por las que han tenido una muy desigual crítica.

⁵¹⁴ *Si Hitler hubiese sido hippy, cuan felices seríamos*. Newark Holocaust Center, GB, 2008.

Hoy día, después de pasar por infinidad de criaturas, por el conocimiento de las bestias prehistóricas, por Drácula, Frankenstein o el moderno Prometeo, King Kong y rodeados muertos vivientes y de alienígenas llegados del espacio , se tiene una visión diferente, se convive con ellos y forman parte de la cultura popular o del arte.

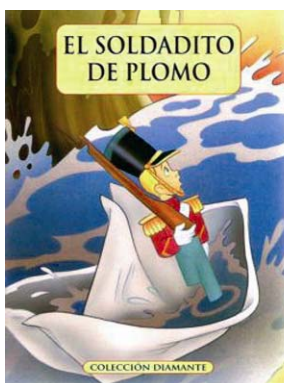
Fotograma de *Planet Terror*, de Quentin Tarantino (2007). La mutilación como arma y como elemento erótico.



8

Tal vez, el ejemplo más cercano lo tengamos en las librerías de nuestras casas y orientado al público infantil: *El soldadito de plomo*. El relato de H.C. Andersen (1805-1875) es el de un juguete para los niños, pero si analizamos su figura se trata de la representación de un militar mutilado y armado de un fusil provisto de una gran bayoneta, instrumento que no tiene nada de infantil.

El soldadito de plomo es una imagen que refleja perfectamente la repercusión de la estética militar en la cultura visual; durante generaciones, el cuento ha acompañado a los niños a la cama, ha sido dibujado y llevado al cine y a la animación, y su reproducción en miniatura ha sido compañero de juegos de los niños durante décadas. Sin embargo, el soldadito de plomo es un militar uniformado y armado.



El soldadito de plomo, una visión dulcificada de la estética militar para el consumo infantil.

9

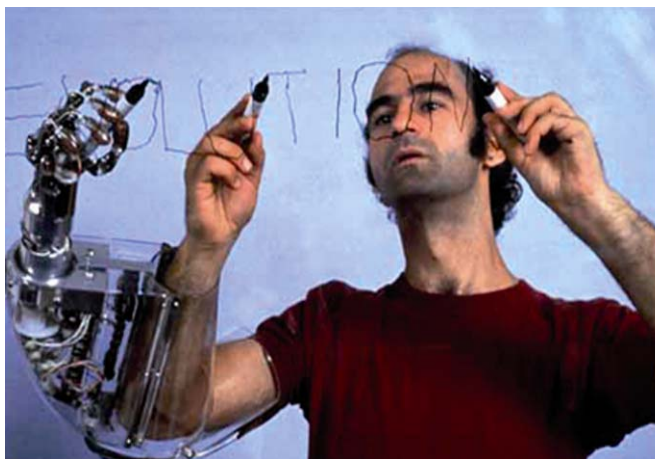
La mutilación, como ya hemos visto, se ha representado de muchas maneras en relación con lo militar y la guerra: como un inocente cuento o como una corrosiva denuncia, pero también ha generado una estética, en el cine, en la literatura o en la ciencia ficción y como no, en el arte. En relación con las

metamorfosis sobre el cuerpo humano, Stelarc, de origen chipriota, y residente en Australia, es un artista fascinado por la estética alternativa y con las nuevas tecnologías. No ha dudado en utilizar sistemas virtuales, sensoriales y médicos para explorar, extender y potenciar las capacidades de actuación del cuerpo.

Su trabajo con las hibridaciones es uno de los más extremos y audaces desarrolladas en los últimos treinta años en los que el artista ha protagonizado un camino hacia la maquinización del cuerpo humano; el *cyborg*⁵¹⁵.

En sus actuaciones recientes, Stelarc se enfundaba un tercer brazo electrónico que, conectado a los centros de estimulación muscular de su cuerpo y, al mismo tiempo, a Internet, podía ser movido a distancia cuando los internautas inducían estimulaciones en su sistema muscular.

Lo mismo sucedía con micromáquinas que tenía insertadas en el estómago, las cuales respondían con estímulos luminosos, sónicos, etc., a las manipulaciones remotas de quienes interactuaban con el artista.



Stelarc en una actuación artística utilizando su brazo protésico.

10

Por su parte, Sterlac, ante el abrumador dominio de la tecnología decidió demostrar que el cuerpo humano se convertirá en poco tiempo en algo obsoleto. El artista, cuyo cuerpo fue conectado a un computador, se dejó mover como una marioneta a través de usuarios de internet. Por tanto, el implantado en la tecnología fue su cuerpo y no al contrario.

Sterlac supone un paso muy reciente en ese camino hacia el hombre-máquina, en una caracterización deshumanizada del ser humano, que se deja a merced de la tecnología, que no se vale de ella, sino que es su servidor, como en el caso de Saturno devorando a sus hijos, el hombre en Sterlac es devorado por su creación.

⁵¹⁵ El término *cyborg* -organismo cibernético- fue acuñado en los años 60 para describir la fusión de la tecnología con el cuerpo humano. Los autores de la idea, eran científicos de la NASA y tenían en perspectiva fortalecer el cuerpo humano para los largos y duros viajes espaciales. Con tal fin, ambos proponían que se utilizara una combinación de sustancias químicas y de cirugía tecnológica (implantes corporales basados en el funcionamiento de los ordenadores).

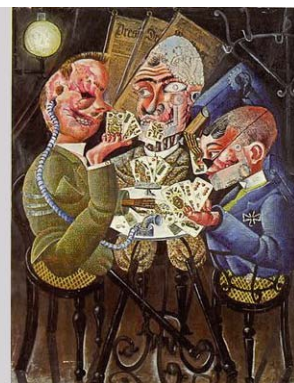
Estos rasgos, la mutilación, la deshumanización, a los que nos referimos tienen su reflejo en la caracterización de personajes cinematográficos, los buscaremos en este caso particular en la representación del malvado, del enemigo, del antagonista, si bien géneros como la ciencia ficción también son muy dados al empleo de estos recursos. La mutilación física es entendida como un reflejo de una mutilación moral, e igualmente, el uso de prótesis extrañas al cuerpo se utiliza como un rasgo deshumanizador, que produce en el espectador una desconfianza hacia el personaje. Los personajes así caracterizados se ven dominados por un odio hacia el mundo y un deseo de revancha, que les convierten en seres perversos.

Muchas personas, por infinidad de motivos, accidentes, defectos de nacimiento, etc, han perdido algún miembro o se ven ayudados por algún aparato protésico para vivir y desarrollarse de la manera más saludable posible, sin que esto genere un recelo hacia ellas mas allá de las discriminaciones sociales que aún genera la invalidez, pero en ningún caso asociamos a estas circunstancias valoraciones morales.

En cambio las artes plásticas, si se valen de este recurso para transmitir un mensaje: lo podemos ver en los mutilados de Otto Dix y en las metamorfosis de El Bosco y también en el cine bélico, la ciencia ficción y el cómic.

La mutilación de un veterano de los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, no era algo extraño de ver en los países que participaron en ella; Dix y Grosz lo muestran crudamente en muchas de sus obras.

Otto Dix, *Mutilados de guerra*, 1920. La pintura alemana de posguerra muestra crudamente la degradación de los cuerpos y de las almas.

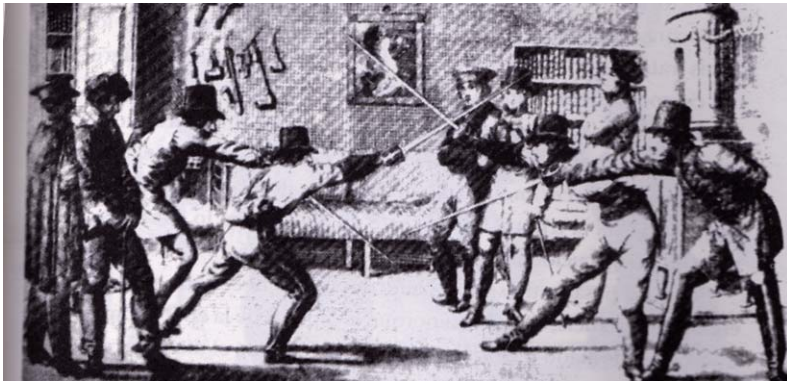


11

Ya la figura del Kaiser Wilhem II (Guillermo II) con el brazo anquilosado por una invalidez que le venía de juventud nos explica psicológicamente su deseo de venganza y es aprovechada por los aliados como representación de lo alemán y de la actitud de Alemania.

Las cicatrices, por otra parte, eran exhibidas y buscadas con orgullo en países como Alemania, en las que eran signo de duelos y distinguían a las clases aristocráticas, estudiantiles y a los miembros de sociedades secretas. Las sociedades estudiantiles alemanas, desde su mismo origen, practicaron violentos duelos voluntarios (mensuras) a fin de demostrar su valor. Las

ansiadas cicatrices resultantes, generalmente en la mejilla, se lucían con orgullo toda la vida.



Dibujo del s XIX que ilustra los duelos entre estudiantes alemanes.

12

En la filmografía que tiene como fondo lo militar, las guerras y de manera más señalada el nazismo y o alemán es frecuente la aparición del tullido, manco o tuerto o con alguna cicatriz muy visible. Pero no es el único caso, siendo muy extendido presentar al militar o al veterano con las marcas del combate como un elemento estético, en algunos casos o una marca de valor o condecoración en otro. En la guerra, las heridas se muestran con orgullo.



Alain Delon y Ornella Muti protagonizan esta secuencia de la estética *El Gatopardo*, de Visconti. La herida en el ojo del veterano de guerra, tapada con una elegante cinta, acentúa un aura de romanticismo que raya en el erotismo. Una vez más, la mutilación o la herida de guerra se representa como un elemento cercano al erotismo.

13

No se trata de una invención pues como vemos, lucir una cicatriz puede ser símbolo de virilidad o valor, (como los niños presumen de sus heridas) pero es cierto que esta actitud ha devenido en tópico que se ha utilizado para diferenciar psicológicamente a un sujeto. En muchos casos son caracterizaciones que responden a personas reales, oficiales o soldados que habían perdido una parte de su cuerpo en el combate, pero en cualquier caso se utilizan como decimos, para crear un retrato psicológico, para significar una diferencia que va más allá del rasgo físico.



14

Retrato del general Millán Astray, por Zuloaga, famoso fundador de la Legión, con sus numerosas heridas, Robert Duvall, como un oficial caracterizado por sus heridas de guerra, las cuales luce como una más de sus condecoraciones en *The Eagle has Landed*, y Tom Cruise interpretando al conspirador Von Stauffenberg en *Walkyrie*.

También las mutilaciones (algunas más que otras) pueden resultar un elemento caracterizador positivo de algunos personajes a los que se dota de un aire romántico.

El parche en el ojo, propio de la literatura de piratas, adorna a muchos militares, tanto de ficción como reales. Visconti en la estética *El Gatopardo*⁵¹⁶ presenta a un atractivo y joven Alain Delon con un ojo, pretendidamente herido, tapado por un vendaje. El coronel de inteligencia alemán Radl, interpretado por Robert Duvall en la excelentemente documentada ficción de John Sturges *The Eagle Has Landed*⁵¹⁷ (*Ha llegado el Águila*), luce un parche en el ojo (y un brazo artificial) como heridas de su dilatada carrera militar, sin que esto le señale como malvado si bien nos recuerda al mensaje de Dix que critica al militarismo alemán, que proporciona “tullidos útiles”.

Entre los personajes reales que han lucido sus heridas está el general fundador de la legión, Millán Astray⁵¹⁸ con múltiples mutilaciones, entre ellas la pérdida de un ojo (que se conserva como un recuerdo un tanto escatológico en el Museo de La Legión de Ceuta) o el líder judío Moshe Dyan con un característico parche en el ojo son representativos del héroe militar mutilado. Otro personaje real, Otto Skorzeny, oficial de las SS, quién protagonizó espectaculares acciones de comandos, como el rescate de Mussolini y de

⁵¹⁶VISCONTI, Luchino *El Gatopardo*. Italia, 1963.

⁵¹⁷STURGES, John. *The Eagle has Landed* (*Ha llegado el Águila*), USA 1982.

⁵¹⁸ Famoso también por su enfrentamiento con Miguel de Unamuno al grito de “Muera la inteligencia” en la Universidad de Salamanca.

quien no puede decirse que no le gustara publicitar su imagen de aventurero, posaba en las fotografías exhibiendo orgulloso su perfil lleno de cicatrices.



15

El Kaiser Guillermo II, con el brazo izquierdo anquilosado desde su niñez, Otto Skorzeny, muestra su perfil lleno de cicatrices y Moshe Dyan, en uniforme y con su característico parche en el ojo.

3.3. La mutilación por la tortura

(...) Ojalá pudiera liberarme de la terrible sensación de que he permitido que me corrompieran, de que ya no puedo reaccionar vivamente ante cosas semejantes, que me atormentan pero sin que esto produzca en mí ninguna reacción espontánea.

Helmut Von Moltke.

Hemos hablado de la mutilación física y moral en el ser que es objeto de ella, Goya nos muestra un grado más allá de la mutilación, enseña un “nuevo baremo de reacción al sufrimiento”⁵¹⁹, según nos refiere Susan Sontag⁵²⁰, nos habla de la mutilación y del asesinato, de la tortura pero no solamente lo hace mostrando esos cuerpos horriblemente mutilados sino que sitúa a los mutiladores y torturadores contemplando felizmente las macabras escenas. De algún modo queremos relacionar esta idea, la del torturador, la del espectador morboso y complacido con la idea anteriormente expresada de la *rara belleza*, en el relato del sufrimiento y de la guerra.

⁵¹⁹ SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003, Pág. 56.

⁵²⁰ SONTAG, Susan. Escritora, nació en Nueva York. hija de Jack Rosenblatt y Mildred Jacobsen, ambos judíos americanos. Sontag creció en Tucson, Arizona y, posteriormente, en Los Angeles, donde se graduó en la North Hollywood High School, a la edad de 15 años. Prosiguió estudios en universidades como la de Berkeley, Chicago, París y Harvard. Se dio a conocer con una recopilación de ensayos y artículos, *Contra la interpretación* (1964), a la que siguieron los ensayos *Estilos Radicales* (1969), *Sobre la fotografía* (1975), *La enfermedad y sus metáforas* (1978), *Bajo el signo de Saturno* (1980), *El sida y sus metáforas* (1989) o *Ante el dolor de los demás*, Está galardonada, entre otros, con el premio “Príncipe de Asturias”

Violar, castrar, asesinar, no son actividades que se hagan con desgana, a regañadientes, sin deseo; la violencia puede alimentar la paradoja de sentirse vivo.



Tampoco, de la serie *Los desastres de la Guerra*, de Goya.

16

Existe un extraño placer en las imágenes extremas de Goya, en la contemplación del horror. Está presente en nuestras vidas, en las multitudes que se agolpan para contemplar un suceso, un accidente, un suicidio, un atentado... ¿nos cansamos de ver las imágenes de un avión impactando en el World Trade Center? El concepto de “Banalidad del mal” acuñado por Hannah Arendt⁵²¹ para referirse a la trivialización de los actos inhumanos en el engranaje administrativo nazi, también puede aplicarse a estos casos; Siri Hustvedt⁵²², afirma que “nos descubrimos mirando un espejo”, que, en Goya, prosigue, “los monstruos somos nosotros.”

⁵²¹ ARENDT, Hannah. (Linden, Hanóver, Alemania, 14 de octubre de 1906 - Nueva York, Estados Unidos, 4 de diciembre de 1975), teórica política alemana, muchas veces llamada filósofa, aunque ella siempre rechazó dicha etiqueta. Estudió filosofía con Martin Heidegger en la Universidad de Marburgo, con quien tuvo una larga y esporádica relación romántica, lo que le valió críticas debido a las afinidades de él con el Partido Nacional Socialista.. Dada a su condición judía fue inhabilitada para el ejercicio de la enseñanza en universidades alemanas en 1933. Tuvo que trasladarse a París, donde conoció y entabló amistad con el crítico literario y místico marxista Walter Benjamin, y colaboró con la ayuda a refugiados judíos. En 1941 emigró a los Estados Unidos con la ayuda del periodista estadounidense Varian Fry. Allí formó activamente parte de la comunidad judía-alemana en Nueva York y escribió para el semanario *Aufbau*. Luego de la Segunda Guerra Mundial, retomó contacto con Heidegger y testificó a su favor en el proceso de desnazificación de Alemania. Su aporte sobre la naturaleza de la política en el siglo XX sigue siendo de referencia por su originalidad, su honestidad y su falta de retórica propagandística.

⁵²² HUSTVEDT, Siri, escritora estadounidense., en la conferencia pronunciada con motivo del ciclo promovido por el Museo del Prado, sobre El Prado y el arte contemporáneo, Madrid, 2006-2007, recogido en *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo*, Op. cit., Pág. 169.



17

Obra de los Hermanos Chapman basada en el grabado de Goya *¡Grande hazaña, con muertos!*, reproducido a la derecha.



Aludiendo de nuevo a la escritora Susan Sontag⁵²³, esta nos explica como el hecho de sufrir es diferente de la convivencia diaria de las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión, antes aun, pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes se crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes transfiguran, nos dice la escritora, las imágenes anestesian. La visión de las imágenes de la violencia insensibiliza éticamente.

Está demostrado que las imágenes de mutilaciones son las que mayor respuesta física producen en nosotros, mayor estímulo galvánico, y es independiente que estas imágenes sean mas o menos realistas, sean en colores o en escala de grises. Lo demuestra Goya, lo supieron Dix, Grosz; por supuesto Picasso o, con una calidad discutida, lo aprovechan los hermanos Chapman. Obras como los polémicos *Niños ahorcados* de Maurizio Cattelan⁵²⁴ o los cuerpos plastificados de Gunther Von Hagen⁵²⁵, generan

⁵²³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, Pág. 30.

⁵²⁴ Maurizio Cattelan De formación autodidacta, el trabajo de Mauricio Cattelan (Padova 1960), está lleno de ironía, humor y provocación. Sus obras son un reflejo de la sociedad, algunas veces respetándola y otras transformándola en una alucinación. Utilizando diferentes medios como la fotografía, animales disecados o muñecos de cera, Maurizio Cattelan nos enfrenta a una realidad en clave de tragicomedia ante la que el espectador no puede quedarse indiferente. Maurizio Cattelan ha participado en varias ocasiones en la Bienal de Venecia (1997 y 1999); en el *Skulptur Projekte* (1997) en Munster; y en exposiciones tan polémicas como *Apocalypse* (2000) en la Royal Academy de Londres.

⁵²⁵ Gunther Von Hagens: Artista y científico alemán nacido en 1945. A los 17 años fue miembro del Partido Comunista de la otrora República Democrática Alemana hasta su encarcelación por participar en las protestas de 1968. Posteriormente emigró como refugiado a la República Federal Alemana, en Heidelberg para luego continuar con sus estudios médicos. Para 1977 asume como colaborador científico del Instituto de Anatomía y Biología de esta ciudad, allí en su estancia se pone a hacer experimentos químicos para luego llegar a crear el proceso de *Plastinación*, en la cual se extrae el agua de un cuerpo por acetona fría y luego se sustituye por una solución plástica endurecible. Para ese proceso requirió estudios muy complejos hasta llegar a plastinar su primer cuerpo humano en 1990. Von Hagens desea que su trabajo sea muy valorado por todos sin que cause repulsión al conocer como es el cuerpo. Hasta ahora más de cinco millones de personas han visto sus trabajos de exposición.

fuerte rechazo en sus exposiciones públicas, pero no dejan de ser visitados por el público ávido de “sensaciones fuertes”.



18

Cuerpos plastificados de Gunther Von Hagen y *Niños ahorcados* de Maurizio Cattelan.

También el cine en filmes como la dura *Crash* de David Cronenberg⁵²⁶ se hace reflejo escatológico de una erótica de las mutilaciones, o fetiches del cine pornográfico como *Ilsa, la loba de las SS*⁵²⁷, parcialmente basada en hechos reales y que narrando las depravaciones sexuales y los crímenes de una oficial nazi, se convirtió en un morboso objeto de culto.

La serie “Ilsa” conoció tres entregas debido al éxito con que contó entre el público masculino y que en general llegó a constituir un sub-género: el de películas de torturas en campos de concentración controlados por mujeres. En esta forma de masoquismo, la mujer se erige como agente de la humillación encontrando en esto el público una cierta satisfacción morbosa, derivado de fantasías sexuales masculinas posiblemente patológicas.

El personaje de Ilse aparece por primera vez en *She wolf of the SS*, De Don Edmons (1974) y se inspira en la figura real de Ilsa Koch, mujer de Karl Koch, comandante del campo de concentración de Buchenwald, que llegó a dirigir en 1944. Conocida como “la zorra de Buchenwald”, estableció un reinado de terror entre prisioneros y guardianes. Su misión era esterilizar y preparar mujeres para que fueran usadas en burdeles del ejército. Capturada por los aliados pasó pocos años en prisión por falta de pruebas. Ya en libertad, asesinó a un político alemán y se suicidó en 1967.

⁵²⁶ David Paul Cronenberg (1943) es un actor y director de cine canadiense. Es uno de los principales originarios de lo que se ha denominado horror corporal, el cual explora los miedos humanos ante la transformación corporal y la infección. En sus películas, lo psicológico es típicamente mezclado con lo físico. En la primera mitad de su carrera exploró estos temas principalmente a través del terror y la ciencia ficción, aunque su trabajo hace tiempo se ha extendido más allá de estos géneros.

⁵²⁷ EDMONS, Don. *Ilsa, la loba de las SS. She wolf of the SS*, Aeteas Filmproduktions, Alemania- USA, 1974

Quiero llamar la atención sobre como un mal fingido gesto de denuncia de los crímenes nazis y una supuesta trivialización erótica, son la coartada para un film que se regocija en la estética de la violación, la tortura y el sadismo, buscando la belleza y la estética en escenas crueles que sin embargo obtuvo un notable éxito y que ha sido reeditada recientemente en España en una edición especial.

Destaca también dentro de una estética ficticia, que deja a un lado el rigor uniformológico para adentrarse en la fantasía sexual y la iconografía sadomasoquista, el cuidado atuendo de la criminal nazi y de sus ayudantes.



19

Cartel y fotogramas de la Película *Ilsa, la loba de las SS* erotismo escatológico y una cuidada estética con la excusa del nazismo. Verdugos impolutos y víctimas peinadas y depiladas conviven en la estética de la película.

Basado en los uniformes de gala de las SS, las prendas ajustadas negras los pantalones de montar o las botas de cuero se han convertido en elementos básicos de la moda femenina actual, que vuelve constantemente a reproducir arquetipos semejantes a estos. El erotismo crea tendencia y los modelos clásicos, ligeramente revisados se pueden volver a utilizar. El uniforme negro está presente año tras año en la moda, sin molestarse demasiado en ocultar sus orígenes en uniformes asociados al sadismo o bien en trasladar el fetichismo de origen erótico a la moda diaria.



La cantante Madonna, en uno de sus espectáculos, vestida de negro.

20

En otro sentido, publicistas como Oliviero Toscani⁵²⁸ en sus trabajos para la firma Benetton utilizan un lenguaje de denuncia que pone, en definitiva, la mutilación, la guerra y la muerte al servicio de la moda.

Estas campañas, siempre polémicas, tienen un gran efecto sobre el público y han llegado a ser el mejor reclamo comercial de la firma italiana.

Una vez más se suman elementos contradictorios, para crear una imagen que resulte atractiva. Las imágenes escatológicas son las que tienen una mayor pregnancia y el rechazo que sentimos por aquello que causa dolor es superado por una forma de interés que nos hace mirar aquello que nos produce rechazo.

⁵²⁸Oliviero Toscani (n.1942, Milán) es un fotógrafo italiano, reconocido principalmente por sus campañas publicitarias diseñadas para la marca de ropa Benetton, las cuales provocaron controversia en las décadas de 1980 y 1990. Estudió fotografía en Zurich, Suiza, entre 1961 y 1965. Entre 1982 y 2000, Toscani trabajó para Benetton, contribuyendo al crecimiento de la marca *United Colors of Benetton* hasta ser una de las marcas más reconocidas mundialmente. Una de sus campañas más famosas incluía una fotografía de un enfermo de SIDA agonizando en una cama de hospital, rodeado de familiares dolientes. Otras, incluían alusiones al racismo, la guerra, la religión y la pena capital.



21

¿Marketing, denuncia, o las dos cosas? Publicidad de Benetton.

Al contemplar estas imágenes se produce en nosotros una respuesta, un dolor o una impresión como reflejo de aquello que visualizamos; la camiseta manchada de sangre, el agujero de bala, la posibilidad de que no sea un truco sino realmente la ropa de un hombre que ha perdido la vida, convertido en reclamo publicitario. Es un alegato contra la guerra pero ¿no es acaso marketing comercial de Benetton?

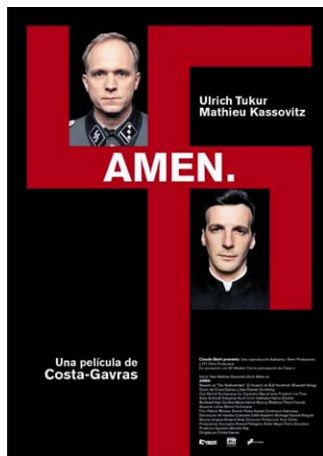
En estos casos, la frontera que separa el montaje publicitario de la realidad es prácticamente nula de manera que el mismo rechazo puede causar la imagen publicitaria que la fotografía que muestra el horror de la barbarie humana y como hemos dicho citando a Bozal, en ambos casos nos invade la sensación de ser víctima y verdugo, espectador y consumidor.



Noel Quidu, *Cabeza de un miembro del movimiento armado LURD*, 2003, Monrovia. (Citado por Humberto Eco Historia de la fealdad. (Storia de la Bruttezza) Lumen, 2007)

22

En la misma línea de la publicidad o la acción propagandística, otros trabajos de Toscani, como el cartel de la película *Amén*, de Costa Gavras, sobre el holocausto y la inhibición de la iglesia romana ante los crímenes de los nazis, están inspirados en carteles dadaístas de la época, otra forma de belleza y de lucha cultural en la que combina el significado de los símbolos como son la esvástica y la cruz latina para sugerir la identificación o la confusión de ambas.



Diseño de Oliviero Toscani para el film de Costa Gavras *AMEN* y cartel de John Heartfield, del periodo dadaísta; la influencia es más que evidente.



23

El cartel de Toscani es un recordatorio en tanto que el original de Heartfield es una premonición, una clara escenificación, con todos los actores, de lo que estaba por suceder. El autor denuncia a la Iglesia Católica como un ejército al servicio de la burguesía y las clases dirigentes alemanas encarnadas por el hombre de la levita y el sombrero hongo, y las cuales están armadas con una cruz de Cristo que al mismo tiempo es una esvástica. Ambos comparten estética y contenido a pesar del largo tiempo que los separa, del mismo modo que las estampas de Goya, en los *Caprichos* y en mayor medida en los

Desastres de la Guerra, tienen la misma trascendencia hoy en nuestra sociedad de imágenes que tenían hace 200 años.

Sólo las impresiones del holocausto en toda su crudeza se pueden comparar a estas y aun así, las planchas de Goya poseen una fuerza mayor. “Goya vio a Hitler antes de que Hitler viese a Goya”, afirma Michael Nyman⁵²⁹ a propósito de la ópera *Facing Goya*⁵³⁰ y, efectivamente, “yo lo vi” nos dice Francisco de Goya en una de sus estampas.



24



Enterrar y callar, de los *Desastres de la guerra*, de Goya e imagen de un superviviente de un campo de exterminio nazi.

El mayor caudal de horror que la historia nos deja, se ha producido en el que ha sido llamado “el siglo de la violencia”. La Segunda Guerra Mundial, desencadenada por la agresividad militar nazi ha dejado 40 millones de muertos y el recuerdo del mayor genocidio conocido⁵³¹.

El holocausto supuso el exterminio de más de 12 millones de seres humanos, la mitad de ellos judíos, dentro del cual se produjeron los actos más sanguinarios y depravados quizás de la historia de la humanidad. La pregunta de Adorno “¿Cómo escribir poesía después de Auschwitz?” es un perfecto adjetivo para el horror desencadenado. En especial nos queremos referir aquí a la práctica de torturas, experimentos y mutilaciones efectuados por algunos criminales nazis sobre los internados en los campos de exterminio.

La figura de Josef Menguele es tal vez el colofón de las premoniciones de Goya. Este médico nazi representa en si la figura del horror; mutilaciones,

⁵²⁹Michael Nyman (n. en 1944) es un pianista, musicólogo y compositor minimalista, conocido sobre todo por las obras escritas durante su larga colaboración con el cineasta británico Peter Greenaway.

⁵³⁰ NYMAN, Michael. *Facing Goya*, U K., 2000.

⁵³¹ Este término, “genocidio”, se formalizó en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 9 de diciembre de 1946.

amputaciones y todas las formas de sadismo imaginables fueron practicadas por él en el famoso campo de exterminio de Auschwitz.

Sus experimentos brutales con niños, sus intentos de clonaciones, la creación de seres deformes y su obsesión con los órganos sexuales, que le llevó a hacer operaciones de cambio de sexo, amputaciones salvajes y experimentos vejatorios y letales sobre la sexualidad de las mujeres y nos dibujan un panorama propio de los desastres de Goya, en el que el sueño de la razón produjo monstruos en un momento en que el fanatismo de un régimen llevó a la humanidad al paroxismo de la locura. De los 3000 niños que torturó apenas sobrevivieron 200; mientras que se calcula que en total llegó a asesinar a unas 300.000 personas. Consiguió escapar de Alemania y murió en libertad en Sao Paulo, (Brasil) en 1975.

La filmografía sobre el Holocausto es muy extensa, como lo es especialmente la dedicada a Josef Mengele. La recopilación de Luis Miguel Carmona, *Las cien mejores películas sobre el nazismo* recoge al menos once títulos⁵³²

3.4. Iconografía: el martirio, simbolismo de la mutilación

Cabe también hacer referencia a la tradición iconográfica religiosa occidental, en la cual se representa al mártir junto al objeto de su martirio, que suelen haberle producido mutilaciones o lesiones terribles.

El ejemplo más próximo es el del propio Jesucristo, cuyo martirio y muerte en la cruz son parte esencial de la cultura cristiana y motivo esencial de una iconografía extensa y contradictoriamente muy bella basada en la representación del suplicio y la muerte. Jesucristo es representado por la imaginería católica en todas las etapas de su pasión y muerte, convirtiéndose los objetos de tortura en objetos asociados al culto y en imágenes del arte.

Humberto Eco se refiere al hablar del dolor de Cristo⁵³³ a las representaciones de la piedad. Cuando el arte ha de considerar la pasión de Cristo, según él, éste no puede recurrir a los modelos de belleza clásica. En palabras de Hegel (1770-1831) en su *Estética*⁵³⁴, “no se puede representar a Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega”

⁵³²Son los siguientes: Los niños del Brasil, (*The boys from Brazil*), Franklin J Schaffner, USA 1978; *Había que sobrevivir*, (*Playing for Time*), telefilme, Daniel Mann, USA 1980; *Kessler Commando Mengele/ Angel of Death (El ángel de la muerte)* Frank Drew White (Italia/España 1986); *Y los violines dejaron de sonar (And the violin stopped playing)*, Alexander Romati, (USA/Polonia 1988); *Byhala 2-Tillbaka Hill Farrden* (Serie de televisión) Suecia, 1992; *La lista de Schindler (Schindler List)* Steven Spielberg, USA 1992; *Persiguiendo la verdad (Nichts als die Wahrheit)* Alemania/ USA 1999; *La zona gris. (The Grey Zone)*, Tim Blake Nelson, USA 2001; *Out of the ashes* Joseph Sargent USA 2003; *My father, Rua Alguem 5555*, Egidio Eronico (Italia/ Brasil/ Hungría, 2003.

⁵³³ ECO, H. *Historia de...* Op. cit. Pág. 49.

⁵³⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética, II, I*

Sin embargo, la imagen paleocristiana del cristo sintetizado en su momento de dolor fue superada por interpretaciones más refinadas y de un realismo contenido, en las cuales, según San Agustín, en su deformidad, expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía. La imagen del Cristo pasa a la imaginería renacentista y barroca inaugurando una estética erótica del dolor –que tiene su apogeo en numerosas representaciones del martirio de San Sebastián- y que se moverá en los límites de la ambigüedad.

Un ejemplo de esta complacencia en la escenificación del dolor es sin duda la sangrienta, o -en palabras de Eco- sanguinolenta representación de la pasión de Mel Gibson⁵³⁵.



La pasión de Cristo; algunos autores se complacen en mostrar escenas sangrientas.

25

Del mismo modo y a imagen de Cristo la iconografía cristiana recoge de forma habitual el suplicio como forma de perfeccionamiento, en el caso de los santos y los mártires.

En estos casos, la iconografía es muy rica en elementos de tortura, representándose al mártir junto al objeto de su martirio y siendo este inseparable de él de modo que se reconoce al personaje por estar acompañado de dicho objeto.

En la fe católica se establece el martirio como vía de perfección y son muy numerosos los santos que, sobre todo en la antigüedad accedieron al santoral tras sufrir mutilaciones y torturas. Es el caso de Sta. Catalina, que se representa acompañada de la rueda en la que fue torturada. Sta. Apolonia es representada con un alicate sosteniendo un diente pues fue torturada de esta manera, Sta. Agueda cuyos pechos le fueron cercenados y es representada con unos pechos cortados a su lado, San Esteban quien fue apedreado y se representa con una piedra en la mano, cuando no en el momento de su lapidación. San Sebastián fue asaeteado y es una de las santidades más profusamente representadas, existiendo una tendencia al erotismo en su representación por algunos autores. San Vicente fue desollado, abrasado y arrojado al mar atado a una rueda de molino, junto a la que es representado,

⁵³⁵ GIBSON, Mel. *La pasión de Cristo. The passion of Christ*. USA 2004.

San Eulogio se representa frecuentemente en el momento de su decapitación, igual que San Valentín y, en general, todos los santos mártires del catolicismo.

Santa Apolonia fue martirizada arrancándosele los dientes. Pintura de Zurbarán.



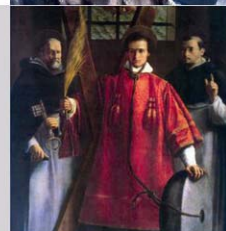
San Sebastián, de El Greco, santo que fue condenado a morir asaeteado.



Santa Agueda, en esta obra de Zurbarán, muestra en una bandeja sus pechos cortados.



San Vicente, en esta obra de Ribalta, acompañado de la palma del martirio y de la piedra a la que fue atado.



Santa Catalina, de Caravaggio, junto a la rueda con la que fue martirizada.



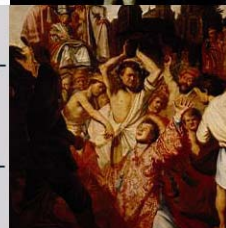
Cristo en la cruz de Velázquez, el martirio y la pasión como símbolo y obra de arte.



Santa Lucía, de Zurbarán muestra junto a la palma que representa el martirio los ojos que le fueron arrancados.



San Esteban, quien murió lapidado, es representado frecuentemente sosteniendo una piedra en la mano. Detalle de la obra de Rembrandt



26

Pese a la crudeza de la realidad de estas mutilaciones y torturas, en cambio las representaciones suelen ser bastante asépticas. El martirizado aparece junto a las evidencias de su martirio, pero no existe, por parte de los pintores un deseo de representar el dolor físico sino la serenidad espiritual con que los santos afrontan su sacrificio, siendo poco frecuentes las representaciones en las que el gusto permita poco más que una insinuación de las evidencias de la tortura, que en cualquier caso, convive con una belleza formal en los límites de la complacencia y de la ambigüedad.

3.5. El gusto por la mutilación: la intervención sobre el cuerpo en el arte

Cuando desperté estaba muy oscuro y me atemorice al encontrarme solo y transido de frío. Ya antes había abandonado tu casa con esta misma sensación... Me sentí una pobre criatura desamparada y desgraciada, que nada sabía ni conocía a nadie, y dominada por un malestar tan grande que acabé por sentarme a llorar de angustia

Frankenstein o el moderno Prometeo, Mary W. Shelley, 1816.

La mutilación y las intervenciones más o menos traumáticas sobre el cuerpo humano se han llevado también a cabo voluntariamente por artistas de nuestro tiempo. El caso más conocido es el de Jean Orlán.

Orlán es una artista multimediática que, desde 1965, viene realizando audaces performances, en las que ubica a su propio cuerpo como base, como lienzo sobre el que diseña su obra, basada en intervenciones quirúrgicas que ella misma dirige desde el quirófano bajo anestesia local ante la vista de fotógrafos, cámaras de televisión y de acuerdo a una minuciosa planificación.



27

La cirugía convertida en espectáculo *kisch*, cada nueva operación es un paso más hacia la transformación de Orlan, que intenta unir arte y vida con su trabajo. Define su obra como un arte carnal que denuncia las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino, considera caduca nuestra noción del cuerpo y propone un uso de la tecnología aplicado a la vida humana donde todo pueda ser intercambiable y renovable para lograr un ser humano "más feliz".

Orlán diseña sus intervenciones con el fin de incorporar a su rostro rasgos de obras de arte clásicas; una nariz griega, la boca de *la Gioconda*, y convierte la operación en un espectáculo en que los médicos y el personal sanitario llevan atuendos diseñados por grandes modistos, como Paco Rabanne o Issey Miyake. Las operaciones son especialmente musicalizadas y se lee poesías o textos durante las intervenciones.

Esta forma de mutilación o de intervención sobre el cuerpo en busca de un ideal estético y con un mensaje artístico no difiere demasiado, en las formas, de la cirugía estética convencional, en la que, en la cultura occidental, se someten, principalmente, las mujeres para "mejorar" su aspecto.

La actuación mucho menos dramática (pero que también ofrece imágenes contundentes) de Inez Van Lamsweerde, alude también en una forma de mutilación, en este caso sobre órganos sexuales femeninos. De forma extremadamente aséptica, la artista retoca digitalmente fotografías de modelos

desnudas “borrando” sus órganos genitales y convirtiendo a sus figuras en maniquíes o replicantes en el estilo de la cinematográfica *Blade Runner*⁵³⁶.

Esta asexualidad confiere a sus creaciones una inquietante apariencia, una deshumanización que convierte al ser humano en un modelo próximo al maniquí del escaparate (cuando el maniquí pretende imitar al humano, el humano imita al maniquí) y ante el cual no sabemos cómo reaccionar.

¿Miramos una obra artística o un monstruo?



28

Inez Van Lamsweerde, imágenes.



Otros artistas como Yves Klein, en sus primeras etapas recurrieron a actuaciones contra su integridad consistentes en la autodefensación, arrojándose por una ventana y habiendo anunciado previamente dicha intención a los medios de comunicación.

Como vemos, no es la única forma de actuación sobre el cuerpo; hemos hablado de torturas, vejaciones mutilaciones o intervenciones voluntarias, recorriendo todos los grados de actuación, desde la pasividad de la víctima, al acto del causante, ya sea sobre terceros o sobre uno mismo y tenga como fin el exterminio y el crimen, la mejora física, la solución de un problema, la caracterización de un personaje o la obra de arte.

En ellos hemos podido ver también como la guerra es un elemento actualizador de estos fenómenos, es decir en la guerra, las excepciones constituyen la normalidad.

⁵³⁶SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, Warner Bros, USA, 1982.

3.6. Mutilados de ficción

La deshumanización de un personaje, a través de la alteración de su físico, mediante traumatismos que le hacen perder miembros o los sustituyen por prótesis es un recurso utilizado también en el cine bélico y el de ciencia ficción, la literatura fantástica y el cómic, por la facilidad con que estas marcas condicionan al espectador.

El cine de ciencia ficción ha usado también este recurso para caracterizar a los malvados destacando aquí uno que se ha convertido por la potencia de su diseño en todo un icono de la cultura popular: Darth Vader, de *La Guerra de las Galaxias*.⁵³⁷ La historia, que guarda en su estructura un parecido con la historia de Roma, narra como un caballero perteneciente a una orden religioso-militar, abandona sus creencias para entregarse al culto de una oscura religión. En dicho proceso de transición pierde miembros en combates y guerras como un veterano militar y estos se van sustituyendo por elementos robóticos que reflejan su deshumanización, hasta convertirse finalmente en una máquina que aprisiona la escasa humanidad que conserva. Su redención y su muerte pasan por el abandono de esta armadura que le envuelve y es a la vez su soporte vital. Darth Vader, en la ficción de George Lucas, es uno de los líderes del “Imperio”, sistema de gobierno militar tiránico que gobierna toda la galaxia y cuya estética -como ya hemos comentado- está también en gran medida tomada de la estética nazi, (*Reich*; “imperio” en alemán), en cuanto a uniformes y elementos militares, por lo que el aspecto deshumanizado de Vader encaja perfectamente con la apariencia totalitaria del sistema al cual pertenece.



29

Darth Vader, de *Star Wars* se cubre con una atemorizadora armadura, inspirada en las armaduras samurais, que es a la vez su soporte vital y sin la cual no puede vivir. En Darth Vader la máquina ha suplantado al hombre que habita en su interior en un estado casi larvario.

⁵³⁷ *Star Wars* 1977, da nombre a la sexalogía de George Lucas, que se compone de *Star Wars, A New Hope* (*La guerra de las galaxias, una nueva esperanza*), *The Empire Strikes Back*, (*El imperio contraataca*), *The Return Of The Jedi*, (*El retorno del Jedi*), *The Phantom Menace*, (*La amenaza fantasma*), *The Attack Of The Clones*, (*El ataque de los clones*) y *The Revenge Of The Sith* (*La venganza de los Sith*) producidas en USA por Lucasfilm y 20 Century Fox.

Otros ejemplos de hibridaciones o metamorfosis con máquinas en el cine de Ciencia Ficción son la saga de *Terminator*⁵³⁸, o la menos interesante *Robocop*⁵³⁹. Terminator es un ejemplo de cómo un personaje creado como malvado y destinado a ser vencido, se convierte en un icono popular, resulta enormemente atractivo y es reivindicado como personaje positivo en posteriores entregas de la serie cinematográfica.

El atractivo de la estética de los regímenes totalitarios y de los personajes malvados está fuera de toda discusión, cautiva a los espectadores; son estéticas cuidadas, desarrolladas con esmero y en la balanza que equilibra los sentimientos de rechazo y aceptación, los personajes malvados suelen ser los favoritos del público.

El cómic es también un generador de personajes, creados a base de patrones sencillos; en ocasiones, los héroes del cómic, personajes como Spiderman⁵⁴⁰, Batman⁵⁴¹, proceden de hibridaciones con animales o seres que dan su poder a hombres-araña, murciélago etc.

En el caso de los villanos del cómic se produce muchas veces una metamorfosis pero en sentido negativo. Un accidente causa una mutilación o un trauma en un personaje "bueno" y de la que normalmente es origen involuntario el héroe. Esta mutilación o metamorfosis produce un deseo de revancha en personajes como Lex Luthor⁵⁴², enemigo de Superman⁵⁴³ o el Dr

⁵³⁸ CAMERON, James. *Terminator*, Orion Pictures USA, 1984.

⁵³⁹ VERHOEVEN, Paul. *Robocop* Metro Goldwing Mayer, USA, 1987. Director que ha desarrollado en este filme, la estética de la máquina como elemento de poder, o en *Starship Troopers*, los uniformes y el aspecto racial juvenil en un claro paralelismo con la propaganda del nazismo.

⁵⁴⁰ Spiderman o El Hombre Araña es un superhéroe creado por Stan Lee y Steve Ditko en agosto de 1962 para la primera historieta aparecida en "Amazing Fantasy #15". Se trataba del último número de esta colección, y Spiderman debutó en él debido a que el director editorial de la compañía, Martin Goodman no creía en sus posibilidades comerciales. Ante el gran éxito comercial cosechado por el cómic, poco después comenzaría la serie regular protagonizada por el trepamuros: Amazing Spider-Man, cuyo primer número apareció con fecha de portada de marzo de 1963. Desde entonces, Spiderman se ha convertido en el símbolo de la compañía Marvel Comics, y uno de los personajes de ficción del mundo del cómic más conocidos en el mundo entero, (junto con Superman de DC Comics).

⁵⁴¹ Batman es un personaje ficticio de DC Comics que tuvo su primera aparición en el número 27 del comic book *Detective Comics* en la historia llamada *El extraño caso del sindicato químico*, de la editorial estadounidense *National Publications*, fechado en mayo de 1939. Batman fue creado por el artista Bob Kane y el escritor Bill Finger, aunque generalmente sólo se reconoce a Kane. Batman se ha convertido en uno de los superhéroes más reconocidos en el mundo. Originalmente, Batman era sólo uno de una variedad de personajes que aparecían en *Detective Comics*, pero se ha convertido en el líder o co-líder de una variedad de libros de historietas, además de una "familia" de personajes relacionados (Robin, Nightwing, Batgirl). Batman y Superman son los personajes más populares y reconocidos de DC Comics.

⁵⁴² Lex Luthor es un personaje de ficción de DC Comics, un supervillano y uno de los más grandes y peligrosos enemigos de Superman. Fue creado por Jerry Siegel y Joe Shuster, y su primera aparición fue en *Action Comics* nº23 en 1940. Su historia ha sido varias veces cambiada o revisada desde su creación, y su actual origen canónico es el que se cuenta en la serie limitada de Mark Waid *Superman: Birthright*. Luthor es representado, en muchos sentidos, como el inverso de Superman: carece de poderes sobrehumanos de cualquier tipo, no tiene identidad secreta, su poder se basa en su dinero e inteligencia, es terriblemente orgulloso y vengativo, y carece de principios éticos.

Octopus⁵⁴⁴, enemigo de Spiderman, (a quien nos sería fácil relacionar con el artista Sterlac) que a partir de ese trauma ponen su vida al servicio de la venganza y el crimen.



30

Superman y sus enemigos: Lex Luthor, un científico resentido y el Dr Octopus, quien utiliza sus brazos implantados como un arma.

⁵⁴³ Superman es un personaje ficticio y superhéroe cuya primera aparición fue en la revista *Action Comics* N°1 en 1938. Fue el primer superhéroe en la historia, es decir con habilidades suprahumanas. Con el tiempo se convirtió en uno de los cómics de superhéroes más populares del mundo, y en inspiración para el naciente género. Su popularidad ha trascendido el mundo del cómic siendo uno de los íconos de la cultura pop.

⁵⁴⁴ Dr Octopus Dr. Otto Octavius, conocido como "El Dr Octopus" por los tentáculos mecánicos que salen de su torso. Creado por el escritor Stan Lee y el artista Steve Ditko el Doctor Octopus es un supervillano de la Marvel Comics y enemigo de Spiderman. Su primera aparición fue en *Amazing Spider-Man* n° 3 (julio 1963).



Índice de imágenes

1 – Imagen. TIZIANO. *Juan Federico de Sajonia representado como Daniel*, 1547, Museo Nacional del Prado, Madrid.

2 – Imágenes:

-HARTFIELD, John. Carteles, AIZ.

- EL BOSCO, Hieronimus. *El jardín de las delicias*, ca. 1480- 1490 (detalle) Museo Nacional del Prado, Madrid.

3 – Ilustración. THEOTOCOPULI, Doménico (El Greco). *El caballero de la mano en el pecho*, 1794, Museo Nacional del Prado, Madrid.

4 – Ilustración. DIX, Otto. *Aptos para el servicio en un 45%* o *Los mutilados con autorretrato*. ca 1920. Destruído probablemente en 1939 después de formar parte de la exposición *Arte degenerado*, en Berlín.

5 – Imágenes.

-HAUSMANN, Raoul. *Cabeza mecánica* o *El espíritu de nuestro tiempo*, Centro Georges Pompidou, París.

- DIX, Otto. *Aptos para el servicio en un 45%* o *Los mutilados con autorretrato*. (detalle)

6 – Ilustraciones. GOYA, Francisco. *Aún pueden servir* y *Carretadas al cementerio*. CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.

7 – Imagen. CHAPMAN, Dinos y Jake. *Fucking Hell*, Galería Withe Cube, Londres, 2008.

8 – Fotograma. TARANTINO, Quentin.- RODRIGUEZ, Robert. *Planet Terror*, Dimension films, USA, 2007.

9 – Ilustración. *El soldadito de plomo*. Publicación infantil, colección Diamante, 1985, Madrid.

10 – Imagen. Sterlac. www.stelarc.va.com.au

11 – Ilustraciones:

- DIX, Otto. *Los mutilados de guerra*, 1920, Museum of Modern Art, New York.

12 - Ilustración. SALA ROSE, Rosa. *El misterioso caso alemán*, Ed ALBA, Barcelona, 2007, Pág. 315.

13 – Fotograma. VISCONTI, Luchino. *El gatopardo*, 20 th Century Fox, Italia, 1963.

14 – Imágenes:

- ZULOAGA, Ignacio. Millán Astral. Museo de la Legión, Ceuta.
- STURGES, John., *The Eagle has Landed (Ha llegado el águila)* Associated General Films, GB, 1976.
- SINGER, Bryan. *Walkyrie*, United Artist, USA, Alemania, 2008.

15 – Imágenes.

- Kaiser Guillermo II
- Otto Skorzeny
- Moshe Dyan

16 – Imagen, GOYA, Francisco de. *Tampoco*, CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.

17 – Imágenes:

- CHAPMAN, Dinos y Jake. *Insult to Injury*, White Cube Gallery, Londres, 2003.
- GOYA, Francisco. *Grande hazaña, con muertos!*, CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.

18 – Imágenes:

- HAGEN, Gunter Von. *Cuerpos plastificados*, 2007, Barcelona.
- CATTELÁN, Mauricio. *Niños ahorcados*, ECO, Humberto. *Historia de la fealdad. (Storia de la Bruttezza)* Lumen, 2007, Pág. 434-435.

19 – Imágenes. Cartel y fotogramas. EDMONS, Don. *Ilsa, la loba de las SS. She wolf of the SS*, Aeteas Filmproduktions, Alemania- USA, 1974.

20 – Imágen. Madonna

21 - Imagen. Benetton. www.benetton.com

22 – Imagen. ECO, Humberto. *Historia de la fealdad. (Storia de la Bruttezza)* Lumen, 2007, Pág. 235.

23 – Imágenes:

- GAVRAS, Constantin Costa. *Amén*, Francia, 2002. Cartel por Oliviero Toscani.
- HEARTFIELD, John. Cartel, 1935.

24 – Imágenes:

- GOYA, Francisco. *Enterrar y callar*. CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- Imagen del holocausto. Imperial War museum, Londres.

25 – Fotograma. GIBSON, Mel. *The passion of Christ, (La pasión de Cristo)* USA, 2004.

26 – Ilustraciones: (de izda. a dcha. y de arriba abajo)

- ZURBARÁN, Francisco. *Sta. Apolonia*, 1636, Musée du Louvre, París.
- THEOTOCOPULI, Domenico (El Greco). *San Sebastián*, 1608-14, Museo Nacional del Prado.

- ZURBARÁN, Francisco. (atribuido) *Sta. Águeda*, 1630-33, Museo Fabre, Montpellier.
- RIBALTA, Santiago. *San Vicente en su cautiverio*, s. XVIII.
- MERISI, Michelangelo (Caravaggio). *Sta. Catalina*, ca. 1597, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.
- VELÁZQUEZ, Diego. *Cristo crucificado*, ca. 1632, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- ZURBARÁN, Francisco. *Sta. Lucía*, 1625, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Lapidación de San Esteban*, 1625, Musée de Beaux Arts de Lyon.

27 – Imagen.Orlán. www.orlan.net

28 – Imagen Inez Van Lamsweerde. www.noorderlicht.com

29 – Imágenes. Darth Vader, *Star Wars*. TITELMAN, Carol. *The Art of Star Wars*, Titan Books, London, 1994.

30 – Imágenes:

- Superman, Marvel comics.
- DONNER, Richard. *Superman the movie*, Universal Pictures, USA, 1978.
- Superman Vs Spiderman, Marvel, 1975.

Apartado 4º

Alemania; lo alemán como paradigmático de lo militar

“...pues que a los germanos, les parece flojedad y pereza adquirir con sudor lo que se puede alcanzar con sangre.”

La Germania, Cayo Cornelio Tácito. *Del sitio costumbres y pueblos de la Germania*



1

Dibujo de Otto Dix (aguada y plumilla) *Sturmtruppe geht unter Gas vor*, *Tropa de asalto bajo el gas*, perteneciente a las *Actas del infierno*.

4.1. Introducción. Esta investigación contiene continuas referencias a Alemania, al hablar del conflicto mundial y de una serie de elementos que lo caracterizan y que de algún modo, son alemanes. Consideramos que las guerras mundiales que asolaron la primera mitad del s. XX, tuvieron a los ojos del espectador un marcado acento germánico. En parte fue así y se sabe por la historia. Pero por otro lado fueron también la propaganda, el cine o el arte los que acuñaron clichés que el público ha aceptado como ciertos, de manera que al representar la guerra es frecuente que esta vaya unida a tópicos e imágenes que tienen que ver con lo alemán y encuentran cabida en estas páginas, donde son explicados.

4.2. El caso alemán

No pretendemos establecer que el caso alemán sea de forma exclusiva tratable desde el punto de vista histórico de las guerras en las que se ha visto involucrada, pero si queremos poner de manifiesto que existe una conexión, justificada a veces, subjetiva otras que explica la guerra y lo bélico, al menos en el s. XX, como algo alemán por naturaleza.

Así permanece en el imaginario colectivo y en la cultura popular, a través del arte, el cine, el cómic, la moda... y de una serie de lugares comunes que hemos analizado desde el punto de vista de la estética para intentar comprenderlos mejor.

Alemania (anteriormente Prusia, o los estados germánicos) es la potencia guerrera, sus actitudes han sido exageradas y han devenido en tópicos, a veces groseros, a veces atractivos, pero estar, están ahí.

En este apartado de lo alemán pretendemos arrojar luz sobre esos elementos intrínsecamente alemanes que permanecen en la cultura visual y reconocemos como tales, para entender por qué nos referimos a Alemania y en qué condiciones.

Monóculos, taconazos, uniformes, cicatrices...tienen explicación en estas páginas y contribuyen con esto a ampliar el significado de las páginas que hemos dedicado a la relación entre las artes y el conflicto, puntualizando y explicando, “¿porqué Alemania?”.

¿Porqué es más verosímil esta imagen si los que la protagonizan son alemanes?

Los elementos caracterizadores son evidentes, el casco, las botas, la cruz de hierro, la tónica terminación en “en” de algunas palabras e incluso la directa alusión a La Whermatch - el ejército durante el III Reich- (cuando actualmente se habla de la Bundeswehr)....

El militarismo, como tal, es alemán y así es comprendido por todos cuando Ibañez dibuja a sus personajes como alemanes.

El análisis de la imagen puede ir más allá si nos damos cuenta de que ha sido elegida para ilustrar un álbum cuyo contenido es una sátira sobre el s. XX. ¿protagonizó Alemania el s. XX?

El chiste, lo cómico, es indiferente, no es más divertido por ser alemán, pero sí es más militar por ser alemán.



2

En este sentido deseamos disociar lo estético del contenido, el mito del logos y fomentar una mirada crítica, que nos permita observar y ver con libertad. Se nos enseña sobre unas bases que, en ocasiones, descansan sobre la prohibición más que sobre la educación, lo cual es un signo de desconfianza sobre nuestro sentido crítico. Veamos, si afirmamos que Alemania desencadenó las dos guerras mundiales que asolaron el s. XX, prácticamente nadie podrá rebatir esta sentencia. En cambio si decimos que la naturaleza alemana es agresiva, estaremos incurriendo en una grave difamación a millones de alemanes justos y buenos.

Sin embargo, mediante el lenguaje visual, se ha construido esa imagen de forma rotunda. Chaplin⁵⁴⁵, en *El Gran Dictador*⁵⁴⁶ atemoriza al micrófono

⁵⁴⁵ Charles Spencer Chaplin Jr. (1889-1977) fue un actor, director, escritor, productor y compositor británico. Quizás sea la figura más importante del cine mudo, creador del personaje del vagabundo Charlot.

⁵⁴⁶ CHAPLIN, Charles. *El gran dictador*. United Artists, USA, 1940.

hablando un lenguaje que suena como alemán. ¿El idioma alemán es agresivo? Públicamente, diremos que no; pero Chaplin encuentra un lugar común en el que sí lo es. Y sonreímos ante esas escenas, que nos resultan cómicas, porque compartimos esa idea.

De este modo, cuando Charles Chaplin, John Heartfield⁵⁴⁷, Billy Wilder⁵⁴⁸, Steven Spielberg⁵⁴⁹, Giorgio Armani⁵⁵⁰, Jimmy Page⁵⁵¹ o Hergé⁵⁵², aluden a lo alemán se refieren a una serie de símbolos que todos conocemos y cuya descriptación haremos aquí.



3

Chaplin explota los recursos cómicos que le prestan los tópicos de lo alemán en *El gran Dictador*, para construir una imagen de Hitler en los años previos a la SGM. Jimmy Page, guitarra del clásico grupo de rock Led Zeppelin se viste para una actuación, con el uniforme de un oficial de las SS, por pura estética o provocación, y un cartel de propaganda anti-alemán utiliza el clásico y conocido casco de acero alemán que proyecta una sombra sobre los ojos para retratar al germano como amenazante.

¿Cómo se llega a esto? Hagamos un brevísimo recorrido histórico:

El s. XX ha sido bautizado como “el siglo de la violencia”; no en vano en este período histórico, el mundo ha conocido multitud de guerras, dos de ellas mundiales, que han cambiado de modo radical el equilibrio mundial y las fronteras. Se han extinguido imperios y han aparecido nuevos estados que, en

⁵⁴⁷ John Heartfield, (1891-1978), artista alemán, destacó en el periodo dadaísta y cultivó especialmente la fotografía y la técnica del fotomontaje, mediante los cuales realizó una crítica al Tercer Reich y a Hitler.

⁵⁴⁸ Billy Wilder (1906-2002) director y guionista de cine estadounidense.

⁵⁴⁹ Steven Spielberg (1946) es un director y productor de cine estadounidense.

⁵⁵⁰ Giorgio Armani 1934, es un diseñador de moda italiano, principalmente destacado por la ropa de hombre.

⁵⁵¹ Jimmy Page (1944) es un afamado guitarrista británico conocido por haber sido uno de los líderes del grupo de rock Led Zeppelin desde 1968 hasta su disolución en 1980.

⁵⁵² Hergé. (1907-1983) Georges Remí, conocido como Hergé es un dibujante belga, creador del personaje Tintín, entre otros.

algunos casos, tras conocer un tiempo de hegemonía, han visto también su ocaso.

La Primera y la Segunda Guerra Mundial asolaron la vieja Europa y desviaron su influencia hacia nuevas potencias emergentes, como los Estados Unidos y la Unión Soviética. Numerosos historiadores quisieron ver en los conflictos de la primera mitad del s. XX una lucha entre imperios y democracias, entre dictaduras y naciones libres; otros quizás más objetivos, han destacado la pugna por la supremacía económica entre imperios como el Británico y la ascendente potencia Germana, sin duda incómoda para los intereses del Reino Unido y sus colonias.

Alemania⁵⁵³ fue la potencia que resultó derrotada en la “Gran Guerra”. El armisticio y el Tratado de Versalles, que se firmó en 1919, supusieron la ocupación de las regiones occidentales germanas; una indemnizaciones enormes e impagables; lo cual suponía la mutilación de este país como potencia militar; la entrega de su flota de alta mar a los ingleses; la aceptación de una serie de cláusulas auto-inculpatorias en las que asumía la culpa de que se hubiera producido la guerra, y la pérdida de territorios: Alsacia y Lorena para Francia, Prusia para Polonia...

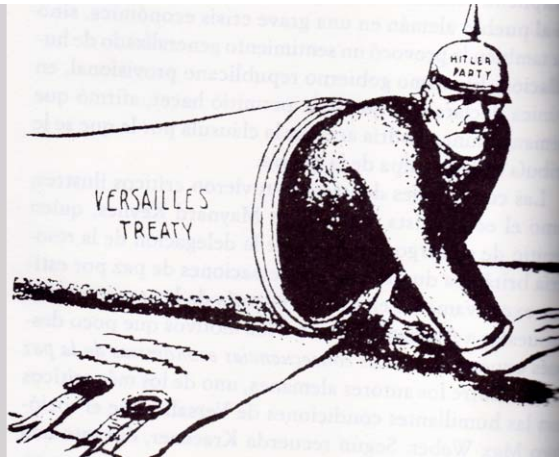
Su enorme ejército fue desmovilizado, sufrió varios conatos de revolución y los vencedores impusieron unas duras condiciones que la arruinaron y sembraron el germen de la revancha que fácilmente cultivaron los nacionalsocialistas en su ascenso al poder.

La breve existencia de la República de Weimar no trajo estabilidad al país, si bien fue un periodo de riqueza cultural, (la película *Cabaret*⁵⁵⁴ es un gran documento de esos años, la cultura, la sociedad, el ocio y el miedo en Alemania) y en esta inestabilidad los nazis encontraron su oportunidad para alcanzar el poder, un poder que les llevaría a deslegitimar el Tratado de Versalles y construir una formidable máquina militar para asegurar su dominio.

⁵⁵³ Utilizar la expresión “Alemania” o hablar de “lo alemán” es en cierto modo un convencionalismo para hacer referencia a lo que a lo largo de la historia se ha conocido como alemán, pese a no coincidir histórica, geográfica o políticamente con lo que hoy es la República Federal de Alemania.

⁵⁵⁴ *Cabaret*, Bob Fosse, USA 1972. Cabaret es una magnífica película (mucho más que musical) cuya acción se desarrolla en los años de la República de Weimar, en Alemania. Su documentación y excelente fotografía reproducen una atmosfera turbia, que ha llegado hasta nosotros a través de la pintura de Grosz y Dix. El momento político, el de la ascensión de los nazis al poder, es narrado magistralmente desde el retrato de la vida en la calle y la sátira del cabaret; constituye una magnífica ilustración de la vida en la Alemania de principios de los 30.

Ilustración mostrando al Hitler, con el característico *pinheulbe* sacando a su país del Tratado de Versalles. En los años posteriores a la guerra muchos países vieron con buenos ojos la recuperación de Alemania, como potencia equilibradora del poder en centroeuropa y , principalmente como muro frente a la expansión del comunismo.



4

Alemania es por tanto una nación joven, nacida de la unificación de sus estados en el periodo romántico y con una ambición que la convirtió en un incómodo vecino para principalmente para Francia e Inglaterra. Sin una destacada presencia colonial, salvo en El Camerún, y transitoriamente en ultramar, su poderosa flota podía competir con la británica y continentalmente su industria, su ejército y su deseo de expansión eran una amenaza para las demás potencias. Después de la PGM, el nazismo reclamó los territorios que le habían sido arrebatados, y Alsacia, Lorena y los Sudetes fueron anexionados. También fueron agregadas Checoslovaquia y Austria al Reich Alemán que comenzaba así a dar forma a su “espacio vital”. Estas agresiones militares no eran sin embargo vistas con malos ojos por franceses y británicos que contemplaban en la recuperada Alemania un muro de contención frente al bolchevismo soviético. Se vivieron unos años de intensa actividad diplomática, alianzas y pactos, posicionamientos previos al conflicto en el que las naciones europeas fueron extraordinariamente permisivas con el régimen de Hitler y de su aliado Mussolini.

Portada de Le Figaro, de 29 de Septiembre de 1938. En estos días, las potencias todavía creían poder evitar la guerra.



5

La invasión alemana de Polonia, con el pretexto de recuperar los territorios de la Prusia Oriental, el “Pasillo de Dantzig”, desencadenó la entrada en guerra de Francia e Inglaterra. Durante unos meses se vivió la “Drole de guerre” o “Guerra de mentira”, hasta que Alemania, crecida por los éxitos de su nueva forma de hacer la guerra, la *Blitzkrieg*⁵⁵⁵ arrolló a la militarmente anticuada Francia⁵⁵⁶ y puso contra las cuerdas a Gran Bretaña. La máquina militar de Hitler parecía invencible y sólo la invasión de la Unión Soviética y la entrada en guerra de Estados Unidos cambiaron la suerte del Tercer *Reich* y le condujeron a la derrota y a la destrucción total de Alemania.

Los últimos años de la guerra quedaron muy marcados por la ferocidad del conflicto que se extendió con carácter mundial y por el criminal genocidio a gran escala que emprendió el Tercer *Reich* en el paroxismo del odio y la destrucción sin sentido.

La recuperación de Alemania tras la guerra conocida como “el milagro alemán” y su posterior reunificación a finales de la década de los 80, dieron lugar a una nación “nueva”, consciente de su pasado y que a diferencia de las naciones del bando vencedor, asume su culpa por los crímenes cometidos, pero que se ha convertido en una de las principales potencias de la Comunidad Europea.

Es frecuente que la cultura popular contemporánea asocie el militarismo o lo militar y lo alemán como algo profundamente relacionado, no careciendo esta asociación de fundamento. La historia de Alemania ha inspirado literatura, arte, cine, y ha creado gran cantidad de tópicos, de clichés. El cine a todos los niveles y el imaginario popular ha sido fecundo en personajes de aspecto alemán para representar al militar y normalmente al antagonista. Por citar algunos ejemplos podemos hablar de los villanos alemanes de von Stroheim, los nazis de Indiana Jones⁵⁵⁷, del General Wellington (Tim Burton, *La novia cadáver*⁵⁵⁸), de la imagen de la carga Wagneriana de los helicópteros de Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*⁵⁵⁹ de 1978, los uniformes de Paul Verhoeven en *Starship Troopers*⁵⁶⁰ (1999), copiada literalmente de un manual

⁵⁵⁵ *Blitzkrieg*, “Guerra Relámpago”, desarrollada por Alemania en los primeros años de la SGM, la *Blitzkrieg* se basaba en la movilidad y en la concentración de la potencia de las armas acorazadas (las divisiones panzer) y el apoyo de la aviación y la artillería. Esta fórmula revolucionó el arte de la guerra y fue la estrategia que propició las fulgurantes victorias alemanas sobre Polonia, Bélgica, Holanda, Francia...

⁵⁵⁶ En alusión al sentimiento alemán de injusticia y vejación por el tratado de Versalles, un oficial alemán diría: “Ha concluído la gran batalla de Francia. Ha durado veintiséis años”. KEEGAN, Op. cit., pag 411.

⁵⁵⁷ Indiana Jones es un personaje creado por el director de cine estadounidense Steven Spielberg, alrededor del cual se rodaron tres películas en los años 80 y principios de los 90, así como numerosas secuelas, en las cuales el aventurero Indiana Jones se enfrentaba a los nazis y frustraba sus intentos de hacerse con mitos de la cultura judeo- cristiana como El Arca de la Alianza o El Santo Grial.

⁵⁵⁸ Personaje de las películas de animación de Tim Burton, espectro vestido de coracero alemán, de la época de Napoleón tocado con el tradicional *pinheulbe* o casco de pincho, monóculo y con su torso atravesado por una bala de cañón. Si bien el nombre del personaje es el de un militar Británico, y el casco con pincho no es privativo del ejército alemán, se ha utilizado una combinación de elementos que recuerdan al militar prusiano.

⁵⁵⁹ COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now* *Apocalipsis now*, 1979, USA.

⁵⁶⁰ VERHOEVEN, Paul *Star Ship Troopers*, Tristar Pictures, USA, 1977.

de uniformología alemana, la estética de “el imperio”, de George Lucas en *Star Wars*⁵⁶¹, al estilo de *El triunfo de la voluntad*⁵⁶², la “guardia pretoriana” de *Gladiator*⁵⁶³, que constituye un “feedback” de las SS, o la genial parodia de Chaplin en *El gran dictador*⁵⁶⁴, la lista es interminable...



6

La cabalgata de las Walkirias del Anillo de los Nibelungos de Wagner acompaña la carga de los helicópteros de la Primera División de Caballería en Vietnam, que se completa con la estética del séptimo de caballería. Los vietnamitas son tratados como indios, por tanto, recordando las matanzas que la caballería de Custer llevó a cabo. En la última imagen, una secuencia de Chaplin, en *El gran dictador*.

El cómic y los dibujos de animación, ya sean para niños o adultos también se han acercado al personaje alemán: el “Conde Brocken” de Mazinger Z⁵⁶⁵, los Godos de los cómics de Asterix⁵⁶⁶, el “Barón Rojo”, enemigo invisible de Snoopy⁵⁶⁷, los dictadores, como el General Tapioca⁵⁶⁸ de Hergé, en *Tintin y*

⁵⁶¹ Star Wars, Op. cit.

⁵⁶² RIEFFENSTAHL, Leni. *El triunfo de la voluntad. Triumph des Willens*, Alemania, 1934.

⁵⁶³ SCOTT, Ridley, *Gladiator* 2000, USA.

⁵⁶⁴ CHAPLIN, Charles, *The Great Dictator*, 1940, United Artists, USA.

⁵⁶⁵ *Mazinger Z* fue una popular serie japonesa de dibujos animados que se emitió en muchos países, entre ellos España a finales de los años 70. Dejó numerosas secuelas y muchos aficionados en todo el mundo que hoy siguen las aventuras de este personaje, un gigantesco robot pilotado por un joven. Entre los villanos acólitos del “Doctor Inferno” llamamos la atención sobre el “Conde Broken”, un fantástico personaje, decapitado, en la tradición de algunos fantasmas europeos, ataviado de oficial alemán de la segunda guerra mundial y con algunos elementos caracterizadores como el monóculo o la Cruz de Hierro. Comandaba una legión de hombres que viajaban a bordo de una inmensa fortaleza volante e iban igualmente uniformados como soldados alemanes.

⁵⁶⁶ Goscinny y Uderzo, creadores de Asterix, desarrollaron para caracterizar a los godos a unos personajes marcadamente alemanes: se expresan en caracteres góticos, marcan su conducta por un exagerada gestualidad militar (desfilan al “paso de la oca”) y se tocan con un casco muy similar al *pinheulbe* de la Primera Guerra Mundial, que incluso esta pintado en el color *feldgrau* (gris verdoso) característico del uniforme alemán. Por lo demás el cómic está repleto de alusiones a los años más turbulentos a la historia de Alemania.

⁵⁶⁷ Snoopy el perro de *The peanuts* creado por Schultzs resulta siempre derrotado en sus encuentros con su eterno enemigo alemán, “el barón rojo”.

⁵⁶⁸ Hergé, acude en numerosas ocasiones a recrear la estética nazi para caracterizar a los malvados de sus aventuras. El Tintín y los Picaros, el dictador de la Republica ficticia centroamericana de San Teodoros es presentado como un “Mussolini de carnaval”, que además cuenta con un asesor militar, el Coronel Sponz, de nacionalidad borduria, estado centroeuropeo de ficción identificable con la Alemania de Hitler.

Los *Pícaros* o el tirano de Syldavia, Mustler, (nombre compuesto entre Mussolini y Hitler), los enemigos de Corto Maltés, los alemanes o tiranos de F. Ibáñez, autor de *Mortadelo y Filemón*, los *Sturmtruppen* del italiano Bonvi, o las sarcásticas alusiones de *Los Simpsons* entre otros muchos.



7

Viñeta de *Asterix y los Godos* en su edición española, una patrulla, al paso de la oca, sigue a su sargento mientras canta “Lilí Marlén”.

Pero la tradición que atribuye a los alemanes cualidades guerreras es muy anterior. En el mundo antiguo, las tribus germánicas supusieron una constante preocupación para las fronteras del Imperio Romano, más allá que cualquier otro pueblo, ocasionando algunos de las derrotas más trágicas a las legiones metropolitanas. No en vano, la guardia pretoriana que guardaba al emperador Nerón estaba compuesta por alemanes, idea esta, la de las guardias pretorianas, que inspiró siglos más tarde a las *Schutze Staffeln* o escuadras de protección, las SS, en la Alemania de Hitler.

La iconografía germánica buscó sus orígenes en la edad media, en las órdenes religiosas y militares como la de los caballeros teutónicos que se caracterizaron por una estética severa, de cotas de malla, vestiduras y capas negras, blancas o bicolors (blancas y negras), que servían de campo a cruces teutónicas o balcánicas desde entonces símbolo germano por excelencia. A esta iconografía primitiva ha vuelto la cultura alemana en numerosas ocasiones, queriendo ver sus raíces en un pasado de bosques, mitos y leyendas.

Es la tradición Wagneriana de Sigfrido, del Enano Alberico y del Oro del Rhin, de personajes entre la historia y la leyenda como el Rey Heinrich I (Enrique Iº).

Heinrich I, consagrado por Wagner en *Lohengrin*⁵⁶⁹ como vencedor de las “hordas del este” y padre de Otón I, fue el fundador del Sacro Imperio Romano Germánico, en quien años mas tarde Heinrich Himmler, *Reichführer* de las SS, encontró un profeta del Reich alemán y del cual se creía reencarnación.

Otro inspirador del militarismo alemán en quien buscaron un icono los nacionalsocialistas fue *Frederich der Grosse* (Federico el Grande 1712- 1786), apodado “el viejo Fritz”. Ocupa un lugar destacado en el imaginario alemán, relacionado con la férrea disciplina prusiana y con un militarismo imperialista. Caracterizaron, sin embargo, a Federico el Grande un gran intelectualismo, y una devoción por la ilustración y la cultura francesa, de hecho, en su corte se hablaba francés, lo que sin duda fue un obstáculo para la asunción de su figura por parte del nazismo, así como lo debió ser su presunta homosexualidad⁵⁷⁰.

En la edad moderna, la cultura alemana ha estado impregnada de un fuerte sentido militar.⁵⁷¹ La institución militar gozaba hasta la destrucción del Tercer Reich de una especie de independencia del poder civil, funcionando como “un estado dentro del estado” incluso en la breve República de Weimar. Anteriormente, en la época del Káiser, este recibía al jefe del estado mayor con mucha más frecuencia que a cualquier ministro y se tenía por cierta la influencia del estado mayor en la política internacional. De hecho se decía de Prusia, que, mientras otros estados tenían un ejército, en Prusia el Ejército era dueño de un Estado.

Para los alemanes, el Ejército era el garante de su seguridad en una Europa en la que había, como en el pasado, enemigos en los dos flancos, esto es, Francia y Rusia.

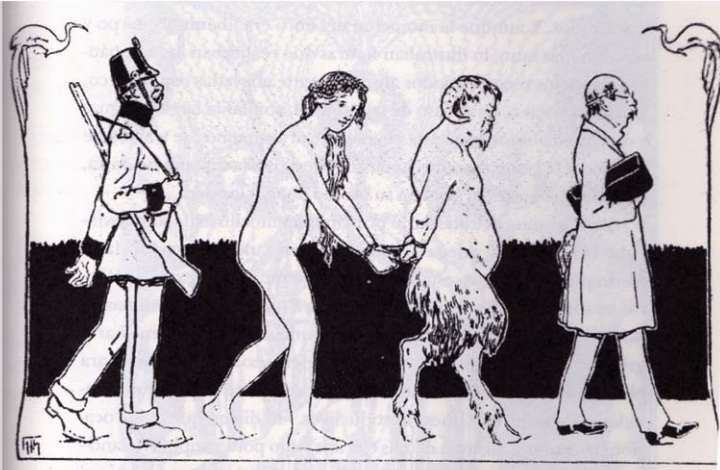
Esto hacía de la sociedad alemana una sociedad disciplinada y militarizada.

⁵⁶⁹ WAGNER, Richard. *Lohengrin*, Alemania, 1850.

⁵⁷⁰ ROSA SALA, R. *Diccionario...* Op. cit. Págs. 146 a 150.

⁵⁷¹ En otro punto nos hemos referido al concepto de la brutalización del estado en alemania por a militarización de la administración según Bothoul y por otra parte, Ortega y Gasset en *El genio de la guerra y la guerra alemana* pone como ejemplo de forma de pacifismo al temperamento inglés el cual, desde la época de Cromwell considera al ejército permanente como “un peligro para la libertad de los ciudadanos.” Dos visiones contrapuestas de la visión del ejército en el estado, el alemán es militarista, según Ortega, el inglés, pirata.
ORTEGA Y GASSET, Op. Cit.

Viñeta de principios del s XX, en la que se representan un fauno y una ninfa, simbolizando la sensualidad del mundo griego siendo detenidos por un gendarme y un funcionario, símbolos de la integridad moral y el orden. (Rosa Sala Rose *El misterioso caso alemán.*)



8

En algunas ciudades se esperaba de los civiles que cedieran el paso en las calles a los oficiales uniformados y para cualquier joven alemán suponía un orgullo pertenecer al ejército. De este modo, las castas de oficiales provenientes de la aristocracia, principalmente prusiana, han dejado en el s. XX una primera impronta de la estética militar germánica, que el cine y la propaganda (de los países vencedores de ambas guerras) no han encontrado dificultad en caricaturizar y convertir en mitos y estereotipos, del villano.

Siguiendo la línea de pensamiento de Clausewitz, ya comentada aquí, para los alemanes (aunque esta idea ya fue expresada en el pensamiento maquiavélico), no existe diferencia entre guerra y política y es siempre la política la que supedita a los acontecimientos militares. Esta prontitud para las armas coincide con esta representación del “peligro alemán”.

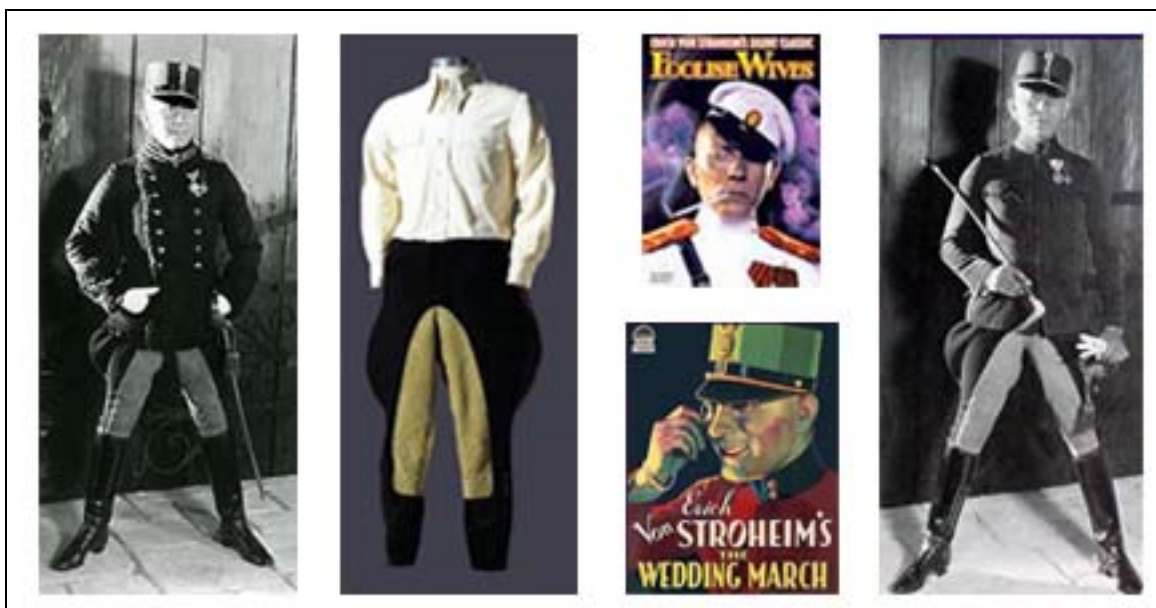
En el campo de la cinematografía, las primeras películas de Erich Von Stroheim⁵⁷² identifican al enemigo y aleccionan al público: sus conocimientos militares le convirtieron en asesor y ayudante de dirección y durante la PGM encarnó a malvados oficiales prusianos, lo que le convirtió en un renombrado actor. Fue el protagonista de una campaña publicitaria con su imagen y con la frase “este es el hombre al que le gustaría odiar”. (*The Man You Love To Hate*)

El análisis estético de este personaje merece una primera llamada de atención por aparecer en él elementos que desde ahora tendrán carta de naturaleza y serán repetidos, utilizados y parodiados. El atuendo y las actitudes de Stroheim devendrán en clichés que se utilizarán siempre que se retrate al alemán, al enemigo y el público los reconocerá, reconociendo en el enemigo al alemán y viceversa.

⁵⁷² Erich Oswald, nombre real, n. en Viena el 22 de septiembre de 1885 y m. en Francia el 12 de mayo de 1957, actor y director de cine.

Populariza el atuendo de los militares germanos, en filmes como *La marcha nupcial*, (*The Wedding March*)⁵⁷³ de 1928, o *La Gran Ilusión*⁵⁷⁴ de Jean Renoir en la que inmortaliza al Kommandant von Rauffenstein.

La moda de los aristócratas militares prusianos, uniforme estrecho con alzacuellos rígidos, pantalones y botas de montar a caballo, y elementos simbólicos muy característicos como el monóculo, el cigarro emboquillado o la inefable cruz de hierro, entre otras condecoraciones, están presentes en la caracterización del oficial alemán desde entonces.



9

Vestuario y carteles de filmes de Erich Von Stroheim.

Sin embargo, existía un recelo entre la antigua casta militar y los nazis, como suele suceder entre las aristocracias y los movimientos que han tenido su base en las clases populares. Esta desconfianza mutua se tradujo en una relación ambigua en la que el sentimiento militarista fue aprovechado para prestigio del partido y en el que el ejército se dejó querer por un régimen que lo necesitaba para su crecimiento y para sus promesas de expansión. Aun así a Hitler le costó encontrar militares entusiastas que abrazaran el nazismo y hubo de promocionar a jóvenes oficiales para que sustituyeran poco a poco a las antiguas clases altas militares a las que odiaba.

En el periodo del nazismo todavía mantuvieron su influencia antiguos oficiales que conservaban las formas del viejo ejército imperial. Es el caso de Von Runstedt⁵⁷⁵, general prusiano, que pese a su rango de Mariscal de Campo,

⁵⁷³ STROHEIM, Erich Von. *La marcha nupcial*, *The Weding March*, Paramount Pictures, USA, 1927.

⁵⁷⁴ RENOIR, Jean. *La Grande Illusion*, a.k.a. 1938.

⁵⁷⁵ Generalfeldmarschall Karl Rudolf Gerd von Runsted, Archersleben 1875- Hannover 1953.

mantenía en su uniforme los distintivos parches de cuello y hombreras de oficial de infantería, en recuerdo de su servicio en el 18º regimiento de infantería, con anterioridad a la ascensión de los nazis al poder. El prestigio de Runsted era considerable, tanto entre alemanes como entre los aliados durante la guerra, y si bien nunca hizo nada para enfrentarse a los nazis, representaba a la aristocracia pasiva y orgullosa que no se identificaba con el nazismo.



10

De izquierda a derecha, Mariscal Gerd Von Runstedt, Mariscal Walter Model y dos imágenes de Stroheim, como Rommel y como el Kommandant Rauffenstein. La imagen de Rommel es más próxima a la de Runstedt, en tanto que pese al rigor de la guerra no encarna a un malvado, mientras que el caricaturesco Rauffenstein está más cerca del aspecto un tanto exagerado de Model.

Caso opuesto es el de numerosos oficiales que medraron a la sombra del nuevo régimen como Walter Model⁵⁷⁶. Siendo de orígenes humildes, imitaba las formas de las antiguas clases prusianas. En algunas fotos, algo ridículas, Model luce monóculo, cigarro emboquillado y se toca con la gorra de plato exageradamente ladeada, resultando muy parecido a la imagen caricaturesca de Von Stroheim.

En general, una imagen “sobreactuada” es característica de las poses fotográficas de los oficiales alemanes, contribuyendo con esto a la creación de clichés. Son muchos los elementos caracterizadores de esta estética, juntos o por separado, estéticos o actitudinales constituyen parte de este estudio en los que trataremos de abordar los más importantes, sus influencias y la relación entre ellos.

⁵⁷⁶ Generalfeldmarschall Walter Model, Magdeburg 1891- Duisburg 1945.



1 – DIX, Otto. *Sturmtruppe geht unter Gas vor (Asalto bajo el gas)*, 1924, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

2 – IBAÑEZ, Francisco. *Mortadelo y Filemón. Siglo XX, ¡que progreso!*, Colección Ole!, nº 125, Bruguera, Barcelona, 2005.

3 – Imágenes:

-CHAPLIN, Charles. *The Great Dictator, El gran dictador*. United Artists, USA, 1940.

- Fotograma. Led Zeppelin, *Live 77*, Chicago, 10 de abril de 1977.

- He,s watching you. Cartel americano, 1917.

4 – Ilustración, *The Origin: El partido de Hitler saliendo del tratado de Versalles*. Viñeta del St. Louis Post-Dispatch del 18 de octubre de 1930. Citado en SALA ROSA, Rose. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acantilado.2004, Pág. 400.

5 – Imagen. Portada de *Le Figaro* de 29 de Septiembre de 1938.

6 – Fotogramas:

- KUBRICK, Stanley. *La chaqueta metálica (Full Metal Jacket)* 1987, USA.

-CHAPLIN, Charles. *The Great Dictator, El gran dictador*. United Artists, USA, 1940.

7 – Ilustración. GOSCINNY, René y UDERZO. Albert. *Asterix y los Godos*. SALVAT, Barcelona, 1999, Pág. 27.

8 – Ilustración, principios del s. XX. Reproducida en: SALA ROSE, Rosa *El misterioso caso alemán* Ed ALBA, Barcelona, 2007, Pág. 259.

9 – Imágenes. Erich Von Stroheim. Info@ufa.de

10 – Imágenes:

- www.generals. Dk

-WILDER, Billy. *Five Graves to Cairo, (Cinco Tumbas al Cairo)*, Paramount Pictures, USA, 1943.

El mito del uniforme alemán



5.1. Introducción. Generalmente se piensa (y no faltan razones para ello) que el nacionalsocialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El nacionalsocialismo y otros movimientos fascistas como el italiano o el español también representan un ideal que aun subsiste hoy, bajo otras banderas o en contextos culturales muy diferentes.

La escritora Susan Sontag⁵⁷⁷ se refiere al ideal de la vida como arte, al ideal de la belleza, fundamental a nuestro modo de ver para comprender el arraigo que tuvieron los movimientos fascistas en la juventud, el fetichismo del valor y otra serie de conceptos que persisten en el culto a la belleza actual; en la necesidad de gurús del rock y de la moda ante los que se postran los jóvenes hoy.

Este ideal de belleza se plasmó en la creación de una amplia parafernalia de todo un sistema estético que concierne y mucho a los ideales de belleza occidentales y de manera particular, en el diseño de unos uniformes, banderas, orlas y en la creación de un ejército de bellos soldados y poco a poco se ha convertido en un referente cultural y anticultural⁵⁷⁸ que pervive hoy.

El uniforme militar alemán, (e incluso los uniformes civiles, en una sociedad que, hasta 1945, estuvo fuertemente militarizada) se ha convertido en un mito, objeto de culto imitación, alusión, referencia, y coleccionismo. Nos centraremos en el uniforme del III Reich, pues su popularidad es la que lo diferencia de otras versiones y es además el que con más fuerza ha llegado hasta nosotros.

En este apartado complementamos y damos razón de ser, desde el punto de vista estético, a algunos de los aspectos por los cuales hemos colocado lo alemán como referente dentro de las estéticas militares que han ocupado el s. XX.

Existen numerosas publicaciones, basadas en excelentes colecciones privadas o museísticas que se ocupan de este tema, que ha sido divulgado con mayor o menor acierto por el cine y se ha convertido en un convencionalismo presente en la cultura popular.

⁵⁷⁷ SONTAG, S. *Bajo el signo...* Op. cit. Pág. 106.

⁵⁷⁸ Nos referimos, tanto al descarado coqueteo de la moda con las estéticas militares y particularmente con el gusto fascista, pero también al feísmo buscado por los grupos neonazis actuales, y que encubren su fascinación por este fetichismo con una estética inspirada en la de los activistas de las clases proletarias inglesas de los años cincuenta. Hoy los neonazis no buscan un ideal de belleza; evidentemente, el contexto ha cambiado y por tanto, la moda también.

La expresión “uniforme” –derivada del latín-, es francesa. Los contingentes de tropas alemanas que pelearon al lado del ejército francés fueron los primeros en llevar vestido peculiar.

En el antiguo Imperio alemán, todos los Estados estaban obligados a presentar propias unidades para la guerra del emperador. A fines del s. XV la ciudad de Nuremberg aportó a la leva imperial un cuerpo de lasquenets vestidos por completo de paño rojo. La razón para la elección de este color es discutida y varía desde la argumentación de que el rojo es el color del ardor bélico, al disimulo de las manchas de sangre, que no obstante debían esperar.

Los colores de los uniformes de los cuatro siglos pasados –el uniforme se impuso sólo a partir de fines del s. XVI-, eran blancos, azules y rojos. Los reyes prusianos se atuvieron al color azul, porque su antecesor, el gran Elector, lo había escogido para los soldados. El uniforme rojo era más barato, pero a pesar de su economía, los dos grandes reyes prusianos Federico Guillermo I, y Federico II, conservaron el paño azul, que estaba relacionado con la vestimenta burguesa alemana de la época y a la que la condición militar se quería igualar en prestigio.

El paño azul con forros rojos, hacía aparecer la figura de un soldado más esbelta y elegante, y daba a éste con el valor simbólico del azul, el aspecto de un burgués bien acomodado⁵⁷⁹.

Estos uniformes ya eran estrechos, lo cual propiciaba las burlas de los extranjeros que tachaban de tacaño al Rey Sargento (Federico II), por pensar que vestía tan justo a sus soldados por avaricia.

Sin embargo el uniforme prusiano era mucho más caro que otros, al Rey Sargento no le importaba el dinero al uniformar a sus soldados, sino sólo la elegancia y la representación.

De aquí proviene la mítica elegancia del granadero prusiano.

Ante todo la vestimenta del soldado alemán contiene un discurso “político”. Comparado con los de países como Francia, que poseían un potente ejército, pero cuyo uniforme era un recuerdo de la Gran Guerra, el atuendo alemán era muy moderno y hacía del “landser” de la Whermatch un formidable soldado, pero había en este diseño una preocupación por la elegancia y el aspecto que estaban por encima del sentido práctico.

En el prólogo al antiguo libro *Uniformes del Tercer Reich*⁵⁸⁰, de José M^a Bueno, el Coronel de Artillería José Manuel Martínez Bande, explica cómo el soldado alemán en el cuartel y en campaña iba “impecablemente vestido”...

⁵⁷⁹Signal, “Gris y llamativo a pesar de todo”, Diciembre de 1941, n° 23-24 Deutscher- Verlag, Berlín, 1941, Págs. 40 y 59.

⁵⁸⁰BUENO, José María. *Uniformes del III Reich*. San Martín: Historia del Siglo de la Violencia. Librería Editorial San Martín, 1978.

—casi podría decirse que aun en los peores momentos- pero de modo muy sencillo; muy “funcional”, en palabras vulgares. El soldado alemán del III Reich- poniéndose aquí un particular énfasis en los mandos, desde oficial a mariscal- cuando vestía más allá de la vida cuartelera lucía un atuendo muy bello, según el sentido de la belleza alemán, muy varonil, muy barroco y a la vez muy clásico...

La evidente devoción de este autor no es gratuita; estos uniformes estaban hechos para gustar. El ejército debía ser además de vencedor, seductor, y así lo fue en los primeros años de la guerra en los cuales, en muchos países los ejércitos alemanes eran recibidos con flores por la población.



La propaganda alemana ofrecía una imagen atractiva a través de la belleza masculina y la virilidad del uniforme y las armas.

1

Las prendas se ciñeron al extremo, los uniformes se llevaban ajustados hasta el punto de resultar incómodos y en determinados teatros de operaciones como África, algunas prendas tuvieron que ser sustituidas pues restaban movilidad en el combate o desde luego, resultaban escasamente útiles.

El patronaje de las prendas estaba diseñado para hombres atléticos, pretendía ser varonil y los reglamentos aconsejaban, por ejemplo, ceñir las guerreras o subir al máximo los bajos de las mismas con el fin de mejorar la apariencia, a fin de que el soldado pareciese más alto. Estos detalles no eran casuales y las reformas en los uniformes fueron aprobadas por el propio Hitler y encargadas a sastres, como Hugo Boss, que trabajaban para el estado en la confección militar.

Una chaqueta excesivamente corta (como es el caso del patronaje femenino) obliga a subir el cinturón que se lleva sobre ella y, por tanto, la cintura aparenta estar más arriba, con lo que las piernas parecen más largas (y el sujeto, más alto). En definitiva modifica el canon, dando una apariencia más atlética. Esto es patente al comparar el corte de las prendas alemanas con el de las chaquetas inglesas o italianas, mucho más largas y que producen la sensación de menor estatura. Los pantalones estrechos con botas de montar favorecen

también este aspecto, creando una imagen en el joven oficial que buscaba ser seductora y, sin lugar a dudas sexual, habiendo dejado una estela tras la cual los objetos militares alemanes se han convertido en fetiches y se reproducen en publicaciones y militares, despertando un culto muy semejante al de los objetos pornográficos. El cine no ha pasado por alto este sugestivo aspecto y aunque dedicamos un apartado a hablar del cine erótico y pornográfico de connotaciones bélicas o nazis, no se puede por menos que mencionar aquí su importancia.

Un referente cinematográfico perteneciente al género bélico, que constituye además un alegato contra la guerra y que muestra en su protagonista el tránsito hacia el desengaño, es *El baile de los malditos*⁵⁸¹. En ésta, un Marlon Brando, icono sexual de su época, teñido de rubio platino, es comparado por su amante francesa con un “brillante dios Marte”. También citada en este estudio es la película de Liliana Cavan, *Portero de noche*⁵⁸², que lejos de tratarse de una película erótica, constituye un documento sobre la patología que erotiza las prácticas sadomasoquistas del nazismo.

En *El Baile de los malditos*, el uniforme de Brando es el característico de los oficiales alemanes en 1940, compuesto de gorra de plato, o *schirmutze*, guerrera de servicio o *waffenrock* cinturón ancho de oficial, con funda para una pistola, portaplanos y otros elementos de campaña, pantalón de montar, normalmente con refuerzos interiores y botas de caña alta. En campaña debería llevar algún equipo personal como oficial de infantería pero en las escenas de acción del filme se decide apostar por una estética más sensual que documental y no sufre ningún cambio entre los momentos de combate o los de paseo; en ambos casos, el soldado va impecablemente vestido, es la imagen del conquistador.

⁵⁸¹ DIMYTRYC, Edgard. *El baile de los malditos*, (*Young Lions*). USA, 1958.

⁵⁸² CAVAN, Liliana. *Portero de noche*, *Il portiere di notte*, Suabia Films, Italia, 1974.



2

Ralph Fiennes y Marlon Brando en *La lista de Schindler* y *El baile de los malditos*, respectivamente. Si bien representan a dos tipos humanos completamente opuestos, ambos conquistan por su apariencia física.

En general, las producciones cinematográficas no se resisten a presentar al soldado alemán bien vestido, habiendo quedado como un mito de elegancia, e incluso algunas producciones conocidas por su crudeza como *La cruz de hierro*⁵⁸³ o *Stalingrado*⁵⁸⁴ utilizan la elegancia del uniforme como motivo de descrédito, al ensuciarse Maximillian Schnell en el barro en la primera o al mostrar en Stalingrado, la degradación física y moral de los hombres del VI ejército a medida que avanza la campaña.

Esta pulcritud en los uniformes, el brillo de las botas, la caída de las prendas tiene una lectura oscura en las artes y muy particularmente en el lenguaje cinematográfico. La apariencia de los malvados suele caracterizarse por un cuidado extremo del detalle, por uniformes severos pero muy hermosos, inspirados en el clásico uniforme alemán. A diferencia de esta apariencia inmaculada, los héroes cinematográficos suelen ser descuidados, desaliñados y sucios, incluso cuando visten un uniforme, con excepción de galanes de los años 30 en Hollywood, caracterizados por una apariencia fascistoide y próxima a los modelos homosexuales, como Errol Flynn.

⁵⁸³ PECKINPAH, Sam. *La cruz de Hierro*, (*Cross of Iron*) Inglaterra- Alemania 1977.

⁵⁸⁴ VILMAIER, Joseph. *Stalingrado*. (*Stalingrad*) B. A. Produktion, Alemania, 1993.

Por lo general, el aventurero, ya sea Allan Quatermain⁵⁸⁵, Indiana Jones⁵⁸⁶ o Han Solo⁵⁸⁷, es un personaje arrogante, burlón, un tanto canallesco, en la línea del clásico pistolero o cowboy del oeste americano⁵⁸⁸.

En contraste, los nazis de Indiana Jones (en cuya representación se incurre en numerosos errores y anacronismos; a fin de cuentas es una ficción y los nazis representan un estereotipo) o los soldados y oficiales del Imperio en *La guerra de las Galaxias*, sagas ambas inspiradoras de las últimas décadas de cine de aventuras, son un modelo de academia militar, lucen atuendos sofisticados y en el caso de la saga de George Lucas, los uniformes de inspiración alemana encuentran su entorno perfecto en las estaciones y naves militares imperiales, a medio camino entre el misticismo del gótico y la abrumadora manifestación de poder de un gran portaaviones estadounidense. Es una interpretación muy acertada de la grandilocuencia de los regímenes totalitarios, como lo fue el nazismo.

Así, también en el cine, los uniformes son un manifiesto político y gran parte del éxito de dichas producciones está en el gran esfuerzo invertido para hacerlas atractivas y verosímiles.

John Mollo, perteneciente a una familia de historiadores y uniformólogos de gran prestigio, fue uno de los diseñadores de los uniformes de *Star Wars*⁵⁸⁹, inspirándose en armaduras medievales europeas, japonesas, en la estética del *western* y en el uniforme alemán de la Primera y Segunda Guerra Mundial.

El objetivo, a la vista de los resultados, era claro: crear una estética “razonable”, verosímil para explicar el futuro. Es característico del cine de ciencia ficción recurrir a modelos del pasado e incluso podríamos decir “modelos eternos” para plasmar determinados valores y de esta manera el paradigma de la maldad, lo constituye la imitación del uniforme y la estética megalómana de la Alemania nazi.

Pero la legendaria uniformidad alemana es un mito; en un gran ejército que combatía en tan diversos frentes, a lo largo de largos años (entre el 39 y el 45, y aún antes si tomamos la participación alemana en las anexiones anteriores a la guerra o en la Guerra Civil Española, 1936- 39), las prendas y los materiales fueron variando por multitud de razones. Razones económicas, carencias de materiales, utilización de inmensos excedentes o capturas a otros ejércitos,

⁵⁸⁵ Allan Quatermain, aventurero creado por H. Ridder Hagarth, explorador inglés en África a finales del s XIX y protagonista entre otras de *Las minas del rey Salomón*.

⁵⁸⁶ Indiana Jones, personaje creado por Steven Spielberg e interpretado por Harrison Ford. Se trata de un arqueólogo y aventurero que viaja por el mundo buscando tesoros legendarios y enfrentándose a los nazis. Se han rodado hasta la fecha tres películas protagonizadas por este personaje y numerosas secuelas o adaptaciones televisivas.

⁵⁸⁷ Han Solo, personaje creado por George Lucas e interpretado por Harrison Ford, en la primera trilogía de *La Guerra de las Galaxias*. El personaje es un pistolero, capitán de una nave contrabandista y accidentalmente, líder de la rebelión contra El Imperio.

⁵⁸⁸ Otros heroes de ficción como Buck Rogers o Flash Gordon no comparten esta estética desaliñada, sino que están inspirados en la estética pulcra, semejante a la de los fascismos de los años 30.

⁵⁸⁹ LUCAS, George. *Star Wars*, Op. cit.

especialización de los uniformes en virtud de la experiencia adquirida en guerra, adaptación al clima e incluso razones políticas como la transformación del uniforme en un modelo muy parecido al inglés ante la proximidad de la derrota y el intento de captar la indulgencia del vencedor. También las razones políticas motivaron que Hitler desechara un nuevo modelo de casco para sustituir al emblemático y caro *Stahnhelm*, o “casco de acero”. Este modelo de casco que no llegó a producirse durante la guerra fue, sin embargo, el usado en la RFA.



3

El casco utilizado por las tropas de la Alemania Oriental correspondía a un diseño desechado por Hitler por razones políticas, probablemente por su parecido con el casco soviético. Por otra parte, hacia el final de la guerra el diseño del uniforme alemán se parecía sorprendentemente al del *Tommy* inglés, en un intento de captar la benevolencia del vencedor. En la imagen, un prisionero de las SS con una chaquetilla prácticamente igual a la de su captor británico.

Por tanto debemos ser conscientes de que, sobre todo el cine, ha convertido el uniforme en un mito, variando su aspecto y ajustándolo a unos cánones populares, en ocasiones fantasiosos y muy alejados de la realidad histórica pero que responden a una figura que el público está dispuesto a aceptar. No se trata de lo que es o de lo que fue sino de lo que queremos creer que fue. Es el imaginario quien decide qué es alemán y qué no lo es, y no la historia.

La pintura y el arte en general, nos ha dejado numerosos testimonios de lo que fue el pasado; unos los tomamos por ciertos, otros, sabemos por la arqueología o por otras ciencias, que no lo son tanto, sin embargo en muchos casos, a pesar de las dudas, las imágenes que nos deja el arte son el único documento verosímil para descifrar una época. Dejamos que funcione el mito y aceptamos esta información. De igual manera el uniforme alemán, el militarismo y la estética nazi se han convertido en un icono. Veremos su realidad y sus influencias a través de ejemplos en las artes plásticas, el cine, la moda y la cultura en general. La gran variedad de uniformes alemanes haría imposible y sobre todo poco esclarecedor un análisis detallado de cada uno de

ellos. Vamos a detenernos en tres variantes que consideramos significativas para comprender la estética y la política uniformológica alemana, las cuales se han convertido de algún modo en moneda de cambio común en la cultura visual, lo que atañe a este estudio. Estás son, los uniformes de nuevo diseño para las tropas panzer, por el diseño moderno y modernista que se le dio a un uniforme que debía representar a una nueva élite y a una nueva forma de hacer la guerra, el uniforme tropical del Afrikakorps, asociado a la leyenda de Rommel y al poder evocador del desierto y los uniformes negros de las SS, con seguridad aquellos que han pasado a la historia y a la cultura popular con todo tipo de connotaciones.

5.2. Uniformes especiales: Una nueva imagen para la élite

Alemania sorteó en secreto las cláusulas del Tratado de Versalles que le prohibían tener una fuerza acorazada. Inmediatamente después de la subida de los nazis al poder se empezaron las investigaciones y se comenzó a producir en secreto los primeros modelos de entrenamiento, bajo la nomenclatura de camiones industriales.

Al mismo tiempo la propaganda alemana se encargaba de difundir una imagen de candidez al resto de las naciones a través de fotografías de soldados entrenándose con carros de combate de juguete o réplicas de madera y lona montadas sobre coches.

La experiencia que Alemania había obtenido en la primera guerra mundial había inspirado a hombres como Heinz Guderian para crear un nuevo tipo de guerra.

Este estilo de guerra estaría basado en las posibilidades de ruptura del frente y explotación de una fuerza acorazada extremadamente potente y móvil a la que seguiría la infantería en vehículos especiales y que se vería apoyada por una artillería, también móvil y una fuerza aérea especializada.

A diferencia de Alemania, las potencias vencedoras de la Gran Guerra, (PGM) no supieron extraer una experiencia constructiva en el empleo del arma acorazada, utilizando sus formaciones de blindados subordinados a la acción de la lenta e indefensa infantería, en apoyo de ésta.

La concepción de Guderian y otros mandos alemanes fue revolucionaria y en los años previos a la guerra Alemania mostraba ya sin reservas sus falanges de primitivos carros de entrenamiento que vertebrarían las divisiones panzer.



4

Evolución del carro de combate; de la fábrica a la falange y al frente

Había nacido un nuevo modelo de hacer la guerra, una revolución sin precedentes que permitía a un ejército reducido pero muy profesional, arrollar a otro superior en medios, con un mínimo de bajas propias y en un tiempo record, era la *blitzkrieg*.

Dichas formaciones eran la élite de la nueva máquina militar alemana y como tal debía distinguirse del resto del ejército. Para lograrlo se diseñó un nuevo uniforme, completamente nuevo con el que se buscaba una imagen de modernidad al tiempo que se incluían elementos tradicionales, ideológicos y prácticos.



5

Portada de la revista *Signal*, edición para España nº 3 de Marzo de 1941 en la que aparece un nutrido grupo de suboficiales de panzer saliendo de la academia militar y detalle de la solapa de la chaquetilla un *leutnant* (teniente) de tropas acorazadas, con la tradicional *Totenkopft*. (Col. Particular)

Se eligió un símbolo para las nuevas unidades, la calavera con dos tibias o totenkopft (cabeza de muerte), que procedía de las formaciones de Husares de la Muerte, de gran tradición en Alemania y al igual que en estos se eligió el negro como color del uniforme.

Los uniformes negros inspiraban temor y respeto pero al mismo tiempo eran elegantes, por lo que parecía un color adecuado para una tropa como la recién creada.

Por otra parte, las manchas de aceite o grasa disimulan mejor sobre negro con lo que la apariencia del uniforme también sería buena en campaña.

El uniforme se componía de una chaquetilla cruzada, bastante ceñida, que podía ajustarse aún más mediante cordones interiores, lo que facilitaba el movimiento y evitaba engancharse en el reducido espacio del interior del carro de combate. Se llevaba con el cuello abierto lo que permitía lucir una camisa gris con corbata negra. Esta prenda, de aspecto deportivo, tenía un aire muy moderno, de grandes solapas, en consonancia con la moda de la época y con las estéticas maquinistas y modernistas.



Tamara de Lempicka, *Autorretrato en Bugatti verde*, 1925. La belleza, en los años veinte y treinta del s. XX, está relacionada con la modernidad, con las máquinas y el fascismo participa de esta estética.

La propaganda alemana crea imágenes que buscan la belleza, en la fuerza y en la estética de la modernidad asociadas a un sentido de lo épico muy acusado. Esta famosa fotografía, de 1940 muestra a un ejército que es moderno, que es victorioso y que es bello.



Se combinaba con pantalones rectos y botas de media caña, siendo los vivos de la chaqueta y gorro de color rosa, color que se asignó a este arma. Como remate a este uniforme se llevaba una chichonera que iba recubierta de un

gorro de color negro que le daba al conjunto el aspecto de una gran boina. Esta prenda de cabeza fue reemplazada por gorras cuarteleras para la tropa y por la tradicional gorra de plato del uniforme gris-verde para los oficiales. Con los años y la aparición de esquemas de camuflaje en los carros se diseñaron multitud de variantes camufladas sobre el mismo corte.

Las *Waffen SS* y la *Luftwaffe* también tenían unidades acorazadas que acogieron uniformes muy semejantes para sus tropas, con ligeras variaciones en el corte y por supuesto en las insignias.



7

Imagen de la firma Diesel, (catálogo primavera-verano 2005) en la que la modelo luce una chaquetilla camuflada que guarda un gran parecido con el modelo de las unidades Panzer ilustrada a continuación⁵⁹⁰. La última imagen corresponde al modelo primitivo, con el mismo corte, pero en el color negro original, (Colección particular).

⁵⁹⁰ WINDROW, Martin. *The Waffen SS, (Revised Edition)* Osprey, Men at Arms Series, UK, 1984.

El uniforme del arma acorazada alemana no es el más difundido fuera de los círculos de los conocedores; no es tan popular, si bien se ha reconstruido con acierto en casi todas las películas en las que aparecen tanques alemanes. Por citar algunas en las que éste aparece con mayor protagonismo podemos hablar de *Arnhem, un puente lejano*⁵⁹¹, *Los violentos de Kelly*⁵⁹² o *Salvar al soldado Ryan*⁵⁹³.

El dibujo japonés también recoge los modelos germanos. En la imagen, procedente de la serie *Strikewitches*, una sensual jovencita porta un uniforme de carrista de las SS



8

No son los únicos, el cómic o las novelas gráficas eróticas también han recogido el uniforme negro de las tripulaciones de los carros, convirtiéndolo en un elemento iconográfico relacionado con la provocación, por una parte erótica y política por otra.

5.3. Rommel y la leyenda de África

En la SGM se libraron tantas batallas, con tal ferocidad y ausencia de respeto hacia los derechos humanos, llegando en muchas ocasiones a las atrocidades, que la mayoría de los que sobrevivieron a aquellos tiempos tuvieron sólo amargos recuerdos de su experiencia.

Pero, la campaña en el norte de África, llevada a cabo entre Septiembre de 1940 y Mayo de 1943 creó una cierta fascinación a las generaciones de posguerra y una sensación de nostalgia en aquellos que participaron y sobrevivieron. No se diferenció de otras en cuanto a sacrificio de vidas humanas o coste en material, si bien el teatro de operaciones africano siempre fue secundario si lo comparamos con las grandes campañas europeas que movilizaron a millones de hombres. Está campaña, a pesar de su coste, se puede decir que dejó recuerdos positivos en la memoria de muchos veteranos.

⁵⁹¹LEVIN, Joseph. *A bridge too far*, (*Arnhem, un puente lejano*), 20 Century Fox, USA, 1977.

⁵⁹² BRIAN G. Hutton. *Kelly's heroes*, (*Los violentos de Kelly*), Metro Goldwin Meyer, USA, 1970.

⁵⁹³SPIELBERG, Steven. , *Saving Private Ryan*, (*Salvar al soldado Ryan*), Paramount Pictures, USA, 1998.

Esto ⁵⁹⁴ se puede explicar atendiendo a varias razones. En primer lugar el desierto posee un poder evocador, una mística romántica en si misma. Pensemos en Anibal “El Africano”, en Napoleón y su campaña de Egipto, en el General Gordon de Karthoum, Lawrence de Arabia...etc

A pesar de ello, el desierto es un entorno extremadamente hostil, un lugar terrible para combatir, árido, caluroso por el día y glacial por las noches, las tormentas de arena pueden cambiar el paisaje radicalmente en unas pocas horas, como en un océano en el que es imposible hundir el remo. Insectos, plagas de moscas, escorpiones o enfermedades como el cólera o la disentería pueden hacer extremadamente miserable la vida en él y esto es algo que aproximaba a ambos bandos, es decir, el padecimiento y las condiciones de vida extremas desarrollaron un sentimiento de camaradería entre los contendientes del Afrika Korps y del VIII Ejército Británico.

El mariscal Rommel, uno de los mejores generales de la SGM, supo hacer de sí una figura mediática y popular tanto para sus hombres como entre los aliados.



9

Ambos bandos, además, formaban parte de una élite, especialmente los hombres bajo el mando de Rommel y eran conscientes de la repercusión que sus acciones tenían en su país y el eco en la opinión pública internacional. Esto junto al hecho compartido por ambos bandos de encontrarse en gran medida aislados de la metrópoli desarrolló un notable sentido de independencia así como una fuerte auto-confianza.

Otro factor que influyó en la mitificación de este escenario fue el escaso número de bajas civiles dada la baja densidad de población a diferencia de los combates producidos en Europa, en los cuales muchas ciudades fueron víctima de ataques.

Por último y no por ello menos importante cuenta la caballerosidad que imperó entre ambos contendientes, la total ausencia de atrocidades, cosa que prácticamente no puede afirmarse de ningún otro teatro de operaciones. Ambos ejércitos fueron comandados por oficiales profesionales, exentos de fanatismo, que lucharon limpiamente contándose innumerables actos humanitarios por parte de ambos bandos. Esto tuvo su reflejo en política: la propaganda alemana, de la mano de Goebbels convirtió a Rommel en un mito

⁵⁹⁴ Siguiendo el relato que hace en su introducción Gordon Williamson en Afrika Corps 1941-43, nº 34 de la serie Elite de Osprey Publishing . UK 2003.

muy querido para el pueblo alemán, y Winston Churchill, en la cámara de los comunes y ante las repetidas derrotas inflingidas a los ingleses en África elogió a su adversario, el General Rommel.

*En febrero de 1942 Churchill, en plena Cámara de los Comunes, había dicho refiriéndose a Rommel, (nos encontramos ante) “un oponente muy osado y habilidoso (...) y puedo decir, a pesar de los estragos de la guerra, un gran general”, suscitando enorme alboroto: algún diputado llegó a declarar que si Rommel hubiese militado en el ejército británico no habría pasado del grado de cabo.*⁵⁹⁵

*Entretanto en Egipto, disposiciones especiales recomendaban se evitara nombrar al general alemán, hablando de “las fuerzas del eje” o simplemente “el enemigo”, lo que naturalmente surtió el efecto contrario...*⁵⁹⁶

El cine recogió de formas diversas el carácter especial de esta contienda. Una de las más románticas y filantrópicas de estas visiones de la campaña de África es la titulada *Un taxi a Tobruk*⁵⁹⁷. En esta cinta de 1960⁵⁹⁸ pasados ya quince años del fin de la guerra se presenta por primera vez al alemán no como el enemigo, sino como un ser humano. El argumento de la película narra como un comando aliado formado por soldados de diferentes nacionalidades captura un vehículo y a un oficial alemán durante la batalla de El Alamein y juntos, captores y prisionero, realizan un penoso éxodo a través del desierto. A través de este viaje se cuenta la relación entre ellos y cómo las diferencias en ocasiones son sólo marcadas por el uniforme, en estos momentos, cuando el calor reduce el uniforme a unos pantalones cortos, sólo la gorra tropical es la diferencia entre un alemán y un francés. Con una emotiva banda sonora cuyo tema principal, *La marche des anges*, es interpretada por Charles Aznavour, esta película es un canto antibelicista a la amistad y al recuerdo de los camaradas en la guerra.

⁵⁹⁵ Los grandes personajes de la segunda guerra mundial Vol 5: Rommel. Orbis sl. Pág 123.

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

⁵⁹⁷ “Durante muchos años el cine bélico de Hollywood –y sus imitadores ingleses y franceses de modo más parcial y por tanto ridículo– nos acostumbró a unos cuantos estereotipos ineludibles en todas las películas dedicadas a la Segunda Guerra Mundial. No había espacio para matices ni mucho menos para forma alguna de autocrítica, de discusión de detalles o reflexión general. La limitación al blanco y negro de buenos y malos pudo tener su justificación en los días mismos de la contienda cuando el cine desempeñaba un importantísimo papel de propaganda en Estados Unidos, Inglaterra, Rusia o los países en la órbita de los aliados. Sin embargo, la tendencia continuó a lo largo de varias décadas, reduciendo a “los alemanes” a una crueldad sólo comparable con su estupidez; el segundo puesto en tan lamentable galardón lo obtenían los japoneses, sin duda porque, pese a todo, nunca fueron el enemigo principal; y, por razones no menos obvias, los que nunca aparecían eran los italianos o, si acaso, lo hacían como folklórico telón de fondo en la campaña de Italia, claro. Hubieron de transcurrir muchos años hasta que se rodó *Un taxi para Tobruk*, primera cinta, que recordemos, donde se ve al alemán como a una persona...” *Sectarismo versus Historia*”, Serafín Fanjul. <http://www.libertaddigital.com>.

⁵⁹⁸ DE LA PATELLERIE, Denis. *Un taxi a Tobruk (Un taxi pour Tobrouk)*, Royal Films, Francia- España, 1960.

Secuencia de *Taxi a Tobruk*; en el desierto se hace más patente cómo el uniforme es el único diferenciador entre los hombres



10

En un tono más neutro *Rommel, el zorro del desierto*⁵⁹⁹, protagonizada por James Mason hace un homenaje a la figura de Erwin Rommel,⁶⁰⁰ presentándole como un hombre enfermo y víctima en todo momento de los nazis.

Es cierto que Rommel sufrió graves problemas de salud en África si bien hay que tener en cuenta que fue el hombre de mayor edad que más tiempo estuvo ininterrumpidamente soportando las duras condiciones de vida.

También es cierto que Rommel fue finalmente víctima de los nazis al ser relacionado con el complot contra Hitler y fue conminado al envenenamiento para proteger a su familia, si bien también conoció el apoyo del partido a su carrera militar, siendo uno de tantos alemanes fascinados por los primeros años del nazismo.

La figura de Rommel es exonerada de toda relación con el nazismo para poder construir un personaje, un héroe de Hollywood apto para el consumo y satisfacer la demanda que el legendario general del desierto producía en la sociedad occidental.

⁵⁹⁹ HATHAWAY, Henry. *Rommel, el zorro del desierto*. (*The Desert Fox, the history of Romel*) Twenty Century Fox, USA, 1951.

⁶⁰⁰ Partiendo de la famosa biografía de un oficial británico que fue su prisionero y que se inicia relatando un gesto de caballerosidad del mariscal, desautorizando a uno de sus propios oficiales y dando la razón al oficial inglés en una disputa sobre el trato a los prisioneros de guerra.



11

Tres producciones con Rommel como protagonista: *Cinco tumbas a El Cairo*, *Las ratas del desierto* y *El zorro del desierto* con Von Stroheim como Rommel en la primera y James Mason interpretando al general en las siguientes.

Otras visiones de Rommel y el Afrika Korps como *Cinco Tumbas al Cairo*⁶⁰¹ (en la que Erich Von Stroheim da vida a un siniestro Rommel) o *Sahara*⁶⁰² muestran a estos como crueles y despiadados, en lo que son un ejemplo del cine bélico con carácter propagandístico que se ha producido de forma general hasta casi nuestros días.

Cabe llamar la atención sobre algunos aspectos de *Cinco tumbas al Cairo*, Se trata de la segunda película de Billy Wilder como director, y para ella este contó con su admiradísimo Erich Von Stroheim en el papel del Mariscal de Campo (Generalfeldmarshall) Erwin Rommel.

Esta película es de 1943, es decir se rodó inmediatamente después de que los alemanes fueran expulsados del norte de África. Dicho aspecto justifica una visión de Rommel como malvado alemán que no se ajusta al lugar que ha ocupado en la historia. Aún estaban por llegar los sucesos que relacionaron a Rommel con el movimiento de resistencia contra Hitler y que le conminaron al suicidio, limpiando su figura definitivamente, pero esto en 1943, no se sabía. En *Cinco tumbas al Cairo* se refleja a los alemanes de una manera dura pero no estereotipada, a la vez que se termina el filme con un discurso algo panfletario a favor de los aliados.

⁶⁰¹ WILDER, Billy, *Five Graves to Cairo*, (*Cinco Tumbas al Cairo*), Paramount Pictures, USA, 1943.

⁶⁰² KORDA, Zoltan *Sahara*, USA, 1943.

En producciones como *Sahara* o *Las Ratas del desierto*⁶⁰³ (con James Mason de nuevo interpretando a Rommel) se muestra por ejemplo, la relación de fuerzas entre ambos bandos como arrolladoramente superior para el eje (cuando la desproporción era a la inversa) y se presenta el viejo cliché del héroe al modo del *western* que, casi en solitario, derrota a los alemanes/indios en una gran carnicería, representando además la victoria del bien sobre el mal.

5.3.1. El uniforme tropical

Si bien la intervención alemana en África, propiciada por la aparatosa derrota italiana en Libia, no era esperada, el gobierno reaccionó con rapidez dotando al pequeño contingente enviado de un nuevo uniforme.



12

Soldado vistiendo el uniforme del *Afrikakorps*, portada de la revista *Signal* (1941) y guerrera verde oliva tropical de un oficial de divisiones panzer. (Colección particular)

El diseño de éste se encargó al Instituto de Estudios Tropicales de la Universidad de Hamburgo quienes presentaron un uniforme especial, en color verde oliva claro que recordaba al uniforme colonial británico. Se trata de un uniforme, muy elegante. Se componía de una ajustada guerrera con cuello abierto, camisa y corbata, cinturón y correa en lona y cuero, pantalones de montar y botas altas igualmente de cuero y lona. Además se diseñó un salacot construido con láminas de corcho prensado y recubierto de fieltro o algodón, como protección para el sol y que resultó bastante impopular entre la tropa, usándose casi sólo en ceremonias.

⁶⁰³ WISE, Robert., *Desert rats*, (*Las ratas del desierto*), Twenty Century Fox, USA, 1953.

Pronto algunas de estas prendas como la incómoda corbata y el casco para el sol fueron sustituidos por pañuelos para el polvo, mucho mas confortables, el casco de acero del uniforme continental y una gorra de visera inspirada en el modelo que utilizaban los cazadores de montaña, confeccionada en un material ligero y que llegó a convertirse en el símbolo extraoficial del *Afikakorps*. Esta gorra o quepis era blanqueada mediante lavados por las tropas, siendo una gorra prácticamente blanca un símbolo de veteranía. La gorra de campaña, llegó a representar al ejército alemán del norte de África de tal manera que en ocasiones era la única prenda reglamentaria que llevaban los soldados en momentos de calor, en los que un pantalón corto, de origen inglés y unas botas también procedentes de capturas al enemigo igualaban el aspecto de los combatientes de ambos bandos.

En la película *Un taxi para Tobruk*⁶⁰⁴, la gorra de visera permite a los aliados hacerse pasar por alemanes para atravesar sus líneas. También se usa el simbolismo de esta prenda como alegato pacifista al sugerir que en el desierto, la única diferencia entre los hombres, la marca artificialmente el uniforme.

Los alemanes, a diferencia de ingleses o italianos, carecían de experiencia en la guerra colonial y en el desierto, tal vez por esto se diseñó un uniforme verde, adecuado para una visión de África idealizada, de “safari”⁶⁰⁵, que resultó poco apropiado. La Luftwaffe hizo su propio diseño, intentando no caer en los mismos errores y diseñó un uniforme más al estilo italiano, con anchos pantalones y en color arena.

El cine (muchas películas son en Blanco y negro) suele reflejar un uniforme de color arena, casi amarillo, y el personaje de Rommel es representado con una versión, “de cabaret”, de uniforme casi blanco, con vivos y adornos dorados, al estilo de Göering. En “Cinco tumbas al Cairo”, primera película que representa al personaje del Mariscal Rommel,⁶⁰⁶ “Von Stroheim se ocupó de todos los detalles de sus uniformes (...), creó su propio maquillaje del desierto que consistía en un moreno oscuro hasta la línea de la gorra y blanco por encima,

⁶⁰⁴ DE LA PATELLERÍE, D. *Un taxi...* Op. cit.

⁶⁰⁵ *Heia Safari* fue el grito y la canción de guerra del *Afikakorps*, procedente del idioma bantú y que venía a significar algo así como “buena caza”. Era una reminiscencia de la antigua presencia alemana en el continente, de las colonias del Camerún y de la visión legendaria de la potencia colonial alemana.

⁶⁰⁶ Otros actores que encarnarán a Rommel posteriormente a *Cinco tumbas al Cairo* son, en *Rommel, el zorro del desierto* (*The Desert Fox: Story of Rommel*, Henry Hataway, 1951), James Mason; *Las ratas del desierto*, Robert Wise, 1953 igualmente protagonizada por Mason; *Foxhole in Cairo*, John Llewellyn Moxey, 1960, con Albert Lieben como Rommel; Gregory Gaye en *Hitler* (Stuart Heisler, 1962); Werner Hind en *El día más largo*, *The longest day*, Ken Annakin / Andrew Marton / Bernhard Wicki, 1962); Christopher plumier en *La noche de los generales* (*The Night of the Generals*, Anatole Litvak, 1967); Robert Hossein en *La batalla de Alamein* (*La Battaglia di Alamein*, Giorgio Ferroni, 1969); Manuel Collado en *Hora Cero: Operación Rommel* (L'urlo dei gigante, Leon Klimovsky, 1969); Kart Michael Vogler en *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970); John Eppler en *L'mur de l'atlantique* (Marcel Camus, 1970); Wolfgang Preiss en *Comando en el desierto*, (*Raid on Rommel*, Henry Hathaway, 1971); George Kyritsis en la serie de TV griega *O agnostos polemos* (Nikos Foskolos /Kostas Kousomitis, 1971); Robert Culp en *La clave está en Rebeca* (*The Key to Rebecca*, 1985); Hardy Krüger, en la miniserie para televisión *Recuerdos de guerra* (*War and Remembrance*, Dan Curtis, 1988); *Michael Cork en La noche del Zorro* (*The Night of the Fox*, Charles Jarrot, 1990); Helmut Griem en *Complot para matar a Hitler*, (*The Plot to Kill Hitler*, Lawrence Schiller, 1990); y Albert Welling en *D- Day 6.6 1944 Kim Tour / Richard Dale*, 2004) El cine alemán también se ocuparía del personaje de Rommel en *Rommel llama al Cairo* (*Rommel ruft Kairo*, Wolfgang Schleif, 1959) con el actor Paul Klinger en el papel del mariscal.

ya que el general nunca se descubría al aire libre. (...)”⁶⁰⁷ Pidió unos prismáticos alemanes especiales y cámaras fotográficas Zeiss (otras fuentes señalan que la marca era Leika⁶⁰⁸). Los tuvo. Billy Wilder no daba crédito a sus oídos cuando von Stroheim pidió película para las cámaras. *¿Cómo sabrán que las cámaras tienen película?*, preguntó Wilder. *¡Yo lo sabré!, respondió von Stroheim.* De esta manera, a mitad de camino entre la observación y la interpretación se creó un personaje de ficción partiendo de uno real y totalmente contemporáneo⁶⁰⁹; Rommel, de quien sus críticos en el alto mando alemán decían que no iba a ninguna parte sin un grupo de cámaras rodándole, tenía la enfermedad de la popularidad, sabía lo mucho que la imagen contaba como factor táctico y lo aprovechaba contribuyendo a hacer de sí mismo un personaje legendario.

“Debéis afeitáros. Todos tenemos que tener un aspecto joven. Porque estamos destinados a no ser nunca viejos.”

Erwin Rommel. *(A sus hombres del Afrikakorps)*(Recogido en las memorias de S. Basil Liddell Hart.

Von Stroheim lo sabe aprovechar y es una muestra de cómo el cine crea, como el arte, documentos que sin ser ciertos, son verosímiles y así la imagen de Stroheim para el general alemán marca un precedente que, sin ser real, como mínimo es revisado por futuras producciones. El uniforme alemán y la apariencia de lo alemán en África pasa de ser un hecho cierto y constatable mediante documentos gráficos y reales a ser un modelo de inspiración que es creíble mientras respeten algunos clichés, muchos inventados.

Por lo general, los altos oficiales alemanes en África vestían el mismo uniforme que las tropas, si bien confeccionado por un sastre particular, en mejor calidad y se tocaban con la gorra de plato continental de color gris verde y verde esmeralda oscuro. También era frecuente que los oficiales sustituyeran los distintivos tropicales por los continentales, más vistosos.

La estética africana y del desierto está rodeada de romanticismo, y el cine lo ha reflejado en multitud de filmes, desde las películas mudas o la inspiradas en la mítica “Legión Extranjera” francesa (*Beau Geste*⁶¹⁰) hasta las últimas producciones. La moda tampoco ha sido ajena a esto; en parte, prendas militares han pasado a la vida civil, como la sahariana, que el colonialismo

⁶⁰⁷ *Cinco tumbas al Cairo*, Selección clásicos de oro, publicación Suevia films. Textos de José Manuel González Fierro Santos.

⁶⁰⁸ Sin duda se refiere a la cámara que le regaló Goebbels y que Rommel utilizaba con frecuencia para documentar sus actuaciones. Sin embargo en el montaje de la película Stroheim no utiliza la cámara aunque sí aparece con ella en fotografías publicitarias.

⁶⁰⁹ La visión de Stroheim poco tenía que ver con la realidad, diseñando uniformes de fantasía que en todo caso enfatizaban los aspectos dramáticos de la visión un tanto histriónica característica de la personalidad del actor austriaco y dejando del todo de lado los aspectos documentales que, en el cine de esta década son completamente fútiles.

⁶¹⁰ WELLMAN, William A. *Beau Geste*, Paramount Pictures, USA, 1939.

convirtió en prenda de uso común y, en otras ocasiones, los diseñadores de moda o los personajes iconos de la cultura popular, buscan en el pasado prendas o estéticas evocadoras y de prestigio para promocionar su imagen o vender sus colecciones.



13

De izquierda a derecha. Reconstrucción fotográfica de un oficial del Afrikakorps. Modelo de Giorgio Armani en el catálogo de la colección de primavera-verano de 2005. Ilustración representando un general alemán en África. La moda se contagia de la capacidad evocadora del desierto, prendas livianas, pantalones de montar, guerreras estrechas y colores cálidos son comunes a las tres imágenes.

En el caso de estas imágenes, la similitud nos parece más que casual, y pensamos que los diseñadores de moda, que crean los modernos iconos se inspiran en las imágenes de la SGM con frecuencia, imágenes que por otra parte fueron creadas en su día con una semejante voluntad evocadora.

5.4. *Waffen SS*, estética para el terror.

Las SS fueron designadas como una comunidad de elite militar, que no solamente sería implacable y muy violenta, sino que además debía ser portadora de la belleza alemana. Las *Waffen SS* o escuadras de protección armadas (*waffen schutze staffeln*) fueron creadas por Himmler para la protección personal de Adolf Hitler. Detrás de esta maniobra se escondía el

deseo de crear un ejército privado de élite que respondiera sólo ante él y el partido. También se deseaba crear una fuerza de contención ante las descontroladas SA de Rohem y que en definitiva las SS fueran en el futuro el germen de una fuerza militar de élite de convicciones nazis que sustituyera a la *Wehrmacht*. También serían usadas como fuerza de seguridad interior del estado, como policía política y responsables de los campos de prisioneros que después se convertirían en campos de exterminio. Buscaron para su uniforme elementos evocadores que ya existían en la cultura alemana como las runas, las calaveras o las esvásticas y desarrollaron un vistoso y atemorizador atuendo, en la tradición alemana pero incluyendo su simbología.

Los uniformes de los SS eran elegantes, bien cortados, sentaban particularmente bien a una raza de hombres atléticos, escogidos. Se trataba de uniformes varoniles, estrechos, rígidos, de pesadas botas de montar que buscaban el estruendo en los desfiles y obligaban a la marcialidad. Los adornos que lucía el uniforme hablaban, como en el resto del ejército alemán, de la posición del soldado; no sólo a qué unidad pertenecía, sino en qué combates había participado, si había sido herido y la gravedad de tal herida expresada a través del color de la condecoración. Águilas y calaveras se alternaban con cruces y espadas, hojas de roble, runas y orlas muy hermosas. También era posible saber si el portador de una insignia era un tirador experto y cuántos enemigos habían caído por su mano, o los carros de combate que había destruido en una acción personal... Por medio del uniforme, grados, insignias, el portador queda reconocido, sabemos ante quién estamos y cual es su valor. Es la legitimación y el premio del ejercicio de la violencia.



Parada militar de las SS, uniformes negros con correajes de cuero y el brazalete con la esvástica, símbolos de la parafernalia nazi. Imágenes filmadas en color por Leni Riefenstahl en 1934, durante el segundo congreso del partido en Nuremberg.

El primer elemento del uniforme del nuevo cuerpo fue la *camisa parda*, que había sido el uniforme de los militantes del partido y que compartían con la SA, si bien la camisa parda fue relegada y los SS llevaban habitualmente camisa blanca, o en algunos casos dependiendo del uniforme (panzer o camuflado), negra.

Las camisas de colores no fueron exclusivas del nazismo, ni mucho menos, si bien fueron características de los fascismos durante la década de los treinta. Los miembros del partido fascista italiano, los *camicci nere*, vestían camisas negras y los falangistas españoles, camisas azules, como elemento uniformador. Ya en Italia, durante la unificación, los seguidores de Garibaldi, se distinguieron a finales del s. XIX por sus rojas camisas. Como toda tendencia que se asocia con una idea política, tiene su respuesta en el movimiento popular liderado por Eva Perón en Argentina, cuyos seguidores eran conocidos como “los descamisados”.

Hay una fantasía generalizada acerca de los uniformes, ya la hemos referido en otros apartados al hablar del erotismo, pero no dejaremos de reseñarla aquí al hablar de los uniformes negros de la SS y de la regalia nazi.

La estética del nazismo, en particular la de las SS, ha trascendido de lo militar y de lo criminal y sus objetos han adquirido la categoría de fetiche, no sólo en lo ideológico, sino también en lo sexual. Esta erotización del nazismo puede verse en la moda, en la literatura gráfica y sobre todo en el cine, en el que los elementos nazis adquieren un peso sexual. Muchas de las imágenes de los excesos sexuales toman forma bajo el uniforme de las SS (Recordemos *Portero de noche*, de Liliana Cavan, ya citada en este estudio) o la excelente revisión de la historia del nazismo a través de la familia Krupp que realiza *La caída de los dioses*⁶¹¹: desde el travestismo al uniforme de las SS. La paradoja es evidente, una cultura como la nazi, represora del sexo, mutiladora, castradora, se ha vuelto erótica. Un régimen que persiguió a los homosexuales se convierte en un estímulo sexual para estos, y se encuentra presente en el arte de origen gay, en los dibujos de Tom Finland o en la parafernalia de las motos Harley.

Aunque no podemos afirmar que la gente que se excita al ver los uniformes de la SS esté aprobando significativamente lo que hizo Hitler, si existen corrientes sexuales sadoomasoquistas que encuentran erótico jugar al nazismo. La parafernalia nazi, desde Leni Riefenstahl, es un espectáculo visual, una puesta en escena de fin de ópera, y de un modo parecido se establece un protocolo erótico de liderazgo, sumisión y estética en algunas conductas sexuales. El uniforme negro pasa a ser un atuendo erótico.

El elemento más turbador del uniforme, compuesto con criterio de asimetría propio casi de la composición artística, es la adición del brazalete rojo sobre un círculo blanco con la esvástica y añadido a águilas y condecoraciones.

⁶¹¹ VISCONTI, Luchino. *La caduta degli dei, La caída de los dioses*, Italia, 1969.

5.4.1. La esvástica

El origen de la esvástica, como de otros símbolos nazis es muy antiguo. La esvástica o cruz gamada es un símbolo mágico que se difundió por Europa y Asia, África del norte y América y cuyas primeras manifestaciones se remontan a la pintura rupestre y a algunos objetos de la Edad del Bronce.

La representación más antigua de una esvástica descubierta hasta el momento fue hallada en Ucrania y se estima su antigüedad en unos doce mil años.



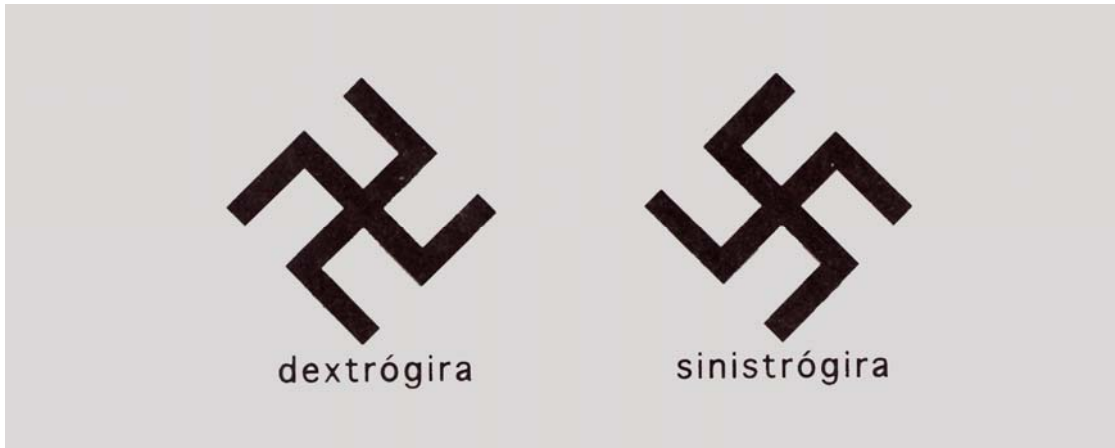
15

Esvásticas en mosaicos griegos y romanos en Ampurias, (Girona, España)

Quizás la imagen más popular de la esvástica fuera del nazismo, se corresponde con las imágenes procedentes de la india en la que la cruz gamada es sinónimo de buena suerte. De hecho el término esvástica procede del sánscrito *swastika* y significa “gran fortuna”. En el budismo significa el ciclo eterno de la migración de las almas o *samsara*.

Otras interpretaciones vienen a hablar de la existencia de la esvástica en las culturas germánicas como amuleto para ahuyentar a los malos espíritus o como símbolo solar, especialmente relacionado con el sol negro.

La esvástica posee por la forma de sus brazos un sentido rotatorio axial, que puede ser dextrógiro o sinistrógiro. El movimiento virtual de la esvástica sugiere desarrollo o un movimiento repetido cíclicamente, y se han relacionado sus brazos con los puntos cardinales.



16

Giro virtual de la esvástica.

Pero la relación de la esvástica con la raza aria proviene esencialmente de los descubrimientos de yacimientos arqueológicos en Troya. El historiador alemán Heinrich Schliemann encontró similitudes entre las decoraciones con esvásticas en la cerámica griega y otras halladas en la orilla del Oder, lo que le permitió relacionar ambas culturas y crear una teoría del origen ancestral común de los antiguos germánicos y los griegos homéricos. Paralelamente a esta asociación de la esvástica con lo germánico empezó a asociarse la cruz gamada con la idea de antisemitismo, ya que, según los conocimientos de la época (hoy desmentidos), no existían representaciones de la esvástica en zonas de influencia semita. La fascinación por la esvástica fue abandonando así el marco respetable de la arqueología para entrar en el conocimiento popular y en el esoterismo de origen teosófico.

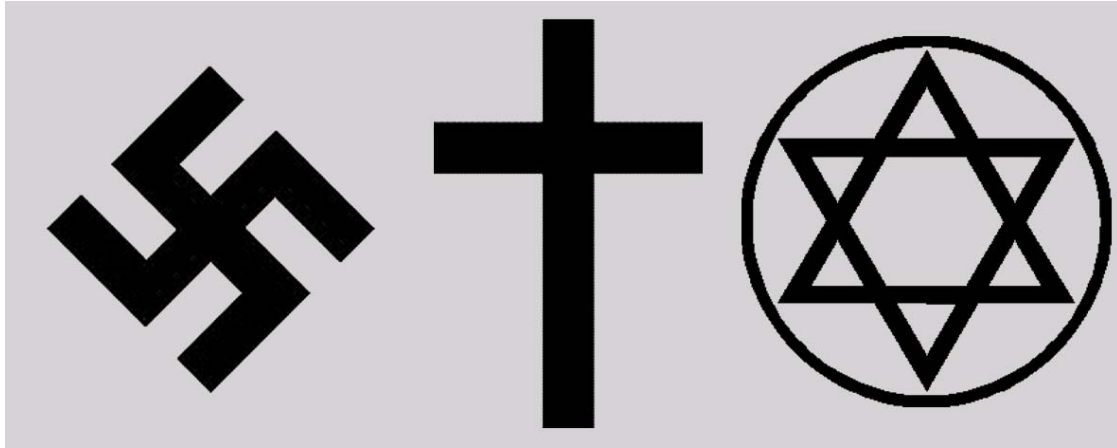


17

Otras esvásticas, la primera fue plantada en un bosque alemán, hoy en día ha sido ya talada, en segundo lugar, símbolo vasco, pintado en un azulejo, basado en la esvástica y en último lugar edificio público estadounidense con planta de esvástica.

Se dio a la esvástica el sentido religioso y se la asimiló a un torbellino de fuego, a un remolino de llamas primigenio a partir del cual se habría creado el universo. En la escritura ideográfica se le otorgan distintos significados a la

cruz gamada según el sentido de su giro. La sinistrógira representa la evolución cósmica, desde la unidad a lo complejo y la dextrógira por el contrario representa el regreso a la divinidad. La suma de ambas conforma la cruz de Malta, representación del hombre germánico, y así se relacionó la esvástica con las antiguas órdenes y sus descendientes, las logias de francmasones y rosacruces. Posteriormente los artamanes retomaron el símbolo y lo opusieron a la cruz cristiana como símbolo germánico de salvación y de pureza de sangre.



18

La svástica, opuesta a la cruz y a la estrella de David, entendida como anticruz

La idea de la esvástica como anti-cruz la podemos encontrar hoy en la identificación que existe entre el nazismo y la maldad, por la cual el sustituto moderno de la idea del infierno o el demonio lo encarnan el nazismo y Hitler. La esvástica fue tomada como símbolo de lo alemán y los nazis la adoptaron para el emblema del DAP (partido obrero alemán) y posteriormente para el NSDAP (partido nacionalsocialista obrero alemán). Hitler se había familiarizado con la cruz gamada en Viena, a través de la revista ariosofista Ostara, en cuya cubierta aparecía y a la que se daba un valor de insignia aria y antisemita. Este diría a propósito de la nueva bandera del nacionalsocialismo: “el rojo es social, el blanco es nacional y la esvástica es antisemita”. Más extensamente en Mein Kampf reiterará esta interpretación:

Como nacionalsocialistas vemos nuestro programa reflejado en nuestra bandera: en el rojo vemos el pensamiento social del movimiento, en el blanco, el nacionalista y en la esvástica, la misión del combate por la victoria del hombre ario y, al mismo tiempo, también la victoria de la idea del trabajo productivo, que es y será siempre antisemita.

La esvástica pasó a ser un símbolo popular profusamente utilizado en Alemania, decorando ventanas y balcones en las ocasiones estipuladas por el régimen, en la arquitectura, los uniformes, las condecoraciones o como elemento publicitario. Se llegó a promulgar una ley (Ley para la Protección de

los Símbolos Nacionales del Reich, de 19 de mayo de 1933) que impedía utilizar la esvástica “de forma indigna”. También la propaganda contraria al nazismo supo sacar partido a la esvástica utilizando sus cualidades formales agresivas, buscando connotaciones sexuales en su morfología, o convirtiéndola en un elemento de martirio a imagen de la cruz cristiana. Hoy en día se siguen desarrollando símbolos en torno a la esvástica.



19

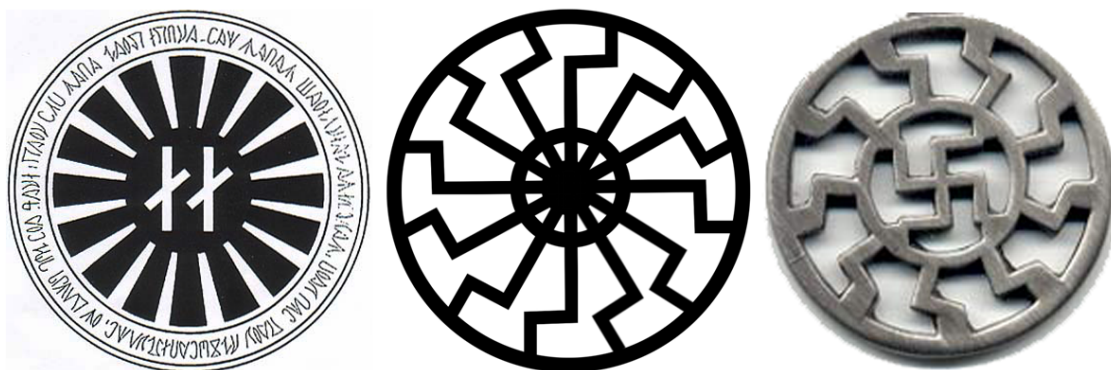
Cartel de la película American History X⁶¹², sobre las bandas y el racismo en Estados Unidos, cartel aliado de la SGM e imagen de propaganda anti-fascista

Todavía la esvástica es difícilmente desvinculable del régimen nazi y del terror que sembró. Está prohibida su utilización en muchos países, entre ellos Alemania, donde se considera la representación del mal y de un pasado que aun es una pesada carga.

La esvástica posee aun unas connotaciones de provocación siendo utilizada por movimientos juveniles y musicales como el Punk y el Heavy rock. La prohibición de su uso en muchos países ha forzado la “inventiva” de los grupos neonazis que buscan símbolos alternativos pero que guarden la mayor relación posible con la esvástica.

De este modo se han desarrollado símbolos parecidos a la cruz gamada pero con más o menos brazos; solo con dos o con doce brazos con forma de runas, unidas a modo de radios desde un punto central, en lo que se conoce como “sol negro”. Éste tiene su origen en un símbolo rúnico que se encuentra representado bajo la cúpula del castillo de Wewelsburg y que fue usado en las ceremonias secretas de los SS. Su significado, como sol negro, representa al sol en una especie de “noche oscura” que los herederos del nazismo atraviesan y que gracias a ellos acabará volviendo a brillar.

⁶¹² KANE, Tony. *American History X*, New Line Cinema, USA, 1998.



20

Tres variantes del diseño del sol negro, la última por la derecha es un colgante de venta a través de internet de una casa que comercia artículos de estética neonazi y cuyo nombre es, en una traducción literal del alemán, “moda aria”

También el cine y la TV han utilizado símbolos semejantes a la esvástica para aludir indirecta, pero explícitamente al régimen nazi. Así podemos citar las cruces de Chaplin en *El gran dictador*, el emblema de los visitantes de la serie televisiva “V” o los emblemas bordurios en el cómic de Tintín, *El cetro de Ottokar*.

El poder evocador de la esvástica es enorme e incluso distorsionada, las asociaciones con el nazismo alemán son inevitables.



21

No son esvásticas pero han sido diseñadas para parecerlo; Chaplin en *El gran dictador*, viñeta de un álbum de Tintín en el que aparece pilotando un Messerschmitt 109, el clásico caza alemán de la SGM, pero con emblemas “bordurios”, una cruz de tres espas roja sobre un círculo negro, y el anagrama de los invasores extraterrestres de la serie televisiva “V”, sobran comentarios.

5.4.2. Las runas

La escritura rúnica o la utilización de dos “s” rúnicas fue otro de los signos característicos de la estética nazi. Las runas son, según la definición de Rosa Sala Rose en su *Diccionario Crítico de Mitos y Símbolos del Nazismo*, signos gráficos, que sobre la base de un alfabeto extranjero cuya identidad todavía

resulta controvertida, fueron usadas en el ámbito germánico de la Europa septentrional a partir del primer siglo de nuestra era.

La autora cita las investigaciones del lingüista americano Thomas Markey, las cuales apuntan a un origen etrusco del alfabeto rúnico que habría sido transmitido a la Europa occidental por los pueblos celtas.

El origen mitológico cuenta cómo Wotan / Odin, en una práctica chamánica se cuelga durante nueve días del árbol cósmico Yggdrasil y se hiere con una lanza con el fin de adquirir el saber de las runas que los antiguos germánicos creían dotadas de poderes mágicos. Se creía que las inscripciones rúnicas en los objetos los dotaban de poderes mágicos y así, las espadas solían ser adornadas con estos símbolos. Igualmente los SS supuestos herederos de esta magia rúnica, decoraban sus espadas (elemento simbólico muy importante para los nazis) y dagas con runas, dándoles un carácter sagrado.

El alfabeto rúnico tuvo cierto desarrollo durante la cristiandad y es posible que la escritura gótica, derivada del uso de la pluma, tuviera alguna influencia cultural de la escritura rúnica.

Cuando los países nórdicos buscaron definir su identidad cultural frente al mundo grecolatino recurrieron al alfabeto rúnico como oposición al romano y afirmación de sus orígenes.

El norte, demostró así no carecer de tradición propia e incluso colocó los orígenes de las runas en un alfabeto ancestral, anterior al latino, hecho este aprovechado por los nazis para afirmarse como herederos de una casta anterior.

Según estas afirmaciones los antiguos suecos habrían dominado el arte de la escritura desde

antes del diluvio o justo después de él

Sala Rose cita a Johann Augustin Egenolff, quien en su *Historia de la lengua alemana (1716)* se encargaría de trasladar esta tesis a Alemania al hacer derivar el alemán de la lengua celta del norte cuyo alfabeto rúnico sería mucho más antiguo que cualquier testimonio pétreo griego o romano e incluso a situar al latín como derivado de este, lo cual es una costumbre muy alemana, en el sentido de que el pueblo alemán ha buscado su identidad y su origen en la historia de los pueblos de la antigüedad.

A raíz de esto y de las experiencias esotéricas de Guido Von List se interpretaron los sonidos y la escritura rúnica y se expusieron los resultados de esas interpretaciones en *El secreto de las runas (1907)*.

El ocultismo rúnico surgido de estos trabajos y el esoterismo de List llegaron a hacerse muy populares durante la PGM, en la que se recogió el testimonio de

soldados, combatientes en frentes lejanos y que habían encontrado signos rúnicos inscritos en piedras en distintos países.

Se interpretaron como runas los elementos heráldicos de los escudos medievales y también se creyeron ver runas en las características vigas vistas de las paredes entramadas de las casas tradicionales alemanas.



22

Alfabeto rúnico y sus equivalencias con la escritura latina.

Se llegó a afirmar que las sociedades secretas rúnicas habían sobrevivido bajo todas las formas culturales y que las runas protagonizaban todas las formas artísticas, como la pirámide de Keops, en el antiguo Egipto o en la flor de lis.

El ocultismo de las runas alcanzó gran popularidad en los círculos esotéricos alemanes. La república de Weimar conoció diferentes movimientos ariosofistas bastante dispares en su orientación, desde los medios curativos a través de una gimnasia rúnica de carácter mántrico, hasta otros más virulentos de tipo político. Como en cualquier régimen que hace de sí una visión religiosa o de justificación divina, el nazismo quiso ver en los caracteres rúnicos su representación más ancestral y Himmler, a modo de gran sacerdote, desarrolló para sus SS una serie de ritos, conocimientos y símbolos basados en las runas.

El principal ocultista experto en runas, especialmente en el ámbito restringido de las SS, fue Karl María Wiligut, apodado “el Rasputín de Himmler”. Según Wiligut las runas contenían un código cifrado que explicaría el origen ario de la humanidad. Diseñó elementos ceremoniales como el anillo de la calavera *totenkopfring* y oficiaba ceremonias como las bodas de los miembros de las SS.

Wiligut, militar de carrera, se interesó desde muy joven por el ocultismo, publicando sus primeros textos en 1908, fecha en que aparecieron los nueve mandamientos germánicos, que él difundió. Es muy notorio como el neopaganismo y en general las “anti-religiones” construyen estructuras

exactamente a imagen y semejanza de aquellas de las que son antítesis. Víctima de arrebatos de violencia y de delirios de grandeza, en 1924 fue internado en un sanatorio mental, a cuya salida se convirtió en uno de los principales consejeros de Himmler. Murió en 1946 y algunos de sus lemas aun perviven entre grupos de neonazis y en los textos de algunos grupos de *heavy metal*.⁶¹³

Por su influencia se estipuló que en la tumbas de los caídos de las SS figurase la runa Madr, o runa de la vida, que se representa (ver tabla) como una figura con los brazos extendidos hacia arriba y que sugería la inmortalidad de los caídos por la patria. La misma runa pero invertida (Yr) (ver tabla) se usaba en las necrológicas para señalar la fecha de la muerte y se puede comparar esta representación de la muerte con la que representa la calavera en la iconografía católica. En cualquier caso, la runa más conocida por ser la usada para representar a las SS, fue la Sig (ver tabla) que ya Guido Von List había interpretado como símbolo de la raza aria pura.

Las connotaciones de esta runa son muchísimas. Su forma agresiva recuerda a un rayo y de hecho se utilizaba para señalar los postes o las instalaciones de alta tensión con anterioridad al nazismo. Según Weigel esta runa representaba el relámpago que “descarga la tensión de la atmósfera, rompe las nubes e invoca la lluvia”. Su parecido formal con los brazos de la esvástica la hacían muy proclive a ser usada por los nazis quienes la utilizaron en solitario como símbolo de las juventudes hitlerianas (*Hitlerjugend*) y duplicadas para las SS (*Schutze Staffeln*). Su utilización fue tan extendida que las máquinas de escribir alemanas incorporaban una tecla con la runa Sig, sencilla y otra doble.

Por otra parte, fonéticamente la runa Sig, es idéntica a la voz *Sieg* (victoria) lo que creaba una especie de ideograma que fue aprovechado por la propaganda del Reich. Así, lemas como *Sieg oder Bolschewismus* (Victoria sobre el bolchevismo) podían tener la lectura de la propia runa materializándose como un rayo que atacaba a la bestia del comunismo.

La runa como un rayo que se clava sobre el dragón del comunismo, en una imagen que recuerda a las representaciones cristianas del caballero y el dragón y ejemplo de la representación fonética de la runa Sig-Sieg junto al dibujo de una niña con los brazos levantados (semejante, como hemos visto, a la runa Madr). Al mismo tiempo en la composición del cartel de la derecha se ha utilizado la oposición del blanco/negro para representar el bien y el mal, si bien el negro, como símbolo inescrutable del terror fue paradójicamente muy usado por los nazis.



23

⁶¹³ Karl María Wiligut, en el *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Rosa Sala Rose, *Heinrich Himmler's Camelot y The Secret King*, Karl Maria Wiligut, *The Lord of the Runs*.

Klemperer observa que, al ser recuperadas por el nazismo, las runas pasan a ser tanto un pictograma simbólico como un significante abstracto, sobrepasando de esta manera la frontera que separa la letra de la imagen y constituyendo así “un regreso a la sensualidad de los jeroglíficos”.

En la actualidad ante la prohibición de la esvástica en Alemania y en otros países, la escritura rúnica ha sido adoptada por movimientos de ultraderecha como forma de representación. También grupos de rock como *Kiss* y otros han usado la doble runa o la runa sencilla como elemento de provocación.

El uniforme negro es la pieza común, la base sobre la que se inserta esta iconografía descrita.

5.4.3. El uniforme negro

El negro, como color para un uniforme, tiene una doble lectura en esta época y en Alemania, si bien su fuerza asociada a la historia de crímenes del III Reich lo ha convertido en un elemento con un fuerte poder connotativo.

En un principio podemos asociar el negro como color tradicional de Alemania en cuanto a su uso por los caballeros teutones, que lo alternaban y oponían al blanco en capas y túnicas. También la caballería alemana de Felipe II era conocida como caballería negra por el color de sus armaduras, ya tradicional en el armamento alemán.

A pesar de la importancia del negro en la cultura española, la contrarreforma impulsó un estilo basado en una mayor ostentación que desplazó la moda de vestir de negro.

La reforma Luterana reivindicó el negro como color de la sobriedad en oposición a las cortes católicas y a los colores de los príncipes de la iglesia. Mas adelante, en la época en la que se estaba gestando la identidad nacional alemana, el negro sería reclamado por las sociedades estudiantiles antisemitas y nacionalistas como el color del “viejo traje alemán”. “Sobrias vestiduras negras inspiradas en la época de Lutero con las que pretendían tanto imponerse a la moda Imperio que habían difundido los odiados franceses como exhibir públicamente las ideas que profesaban”.⁶¹⁴

⁶¹⁴ SALA ROSE, R. *El misterioso...*, Op. cit., Pág. 313.



24

Vestidos negros: *Felipe II* por Juan Pantoja de la Cruz, (1606, Biblioteca del Monasterio del Escorial, Madrid) en el origen de la moda de las vestiduras negras; *Lutero*, de L. Cranach (1543 Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg) y *El caminante sobre un mar de nubes* de G. D. Friedrich, (1818, Kunsthalle de Hamburgo)

Por otra parte, el color, estaba “mal visto” en Alemania, pues se asociaba con la decadencia y la degeneración de las culturas inferiores, mientras que el negro representaba la sobriedad y la pureza del arte clásico⁶¹⁵. Esta asunción, como es natural, quedó fuertemente en entredicho al descubrirse la policromía del arte griego ya que la aplicación de color a las esculturas de cuerpos desnudos contravenía esta fantasía en la medida en que dicho elemento, como decimos, era asociado a la vida, la pasión y la sensualidad.

Vemos, por una parte, como existe una tradición en Alemania que relaciona el negro en los vestidos con las virtudes nacionales. De modo que en parte, no es extraño que se utilizara para vestir a los que habían de ser los guardianes del orden y de las virtudes alemanas: las SS. En cualquier caso y a pesar de la tradición del romanticismo nórdico, el negro en el s. XX era ya un color relacionado con la muerte, con lo negativo y con lo macabro. Ya en la Alemania imperial existían cuerpos como los Húsares de la Muerte, que asociaban el color negro del uniforme con los símbolos de la muerte instituidos por Federico de Prusia; las cabezas de muerte o Totenkopft.

Si existía la pretensión de asociar estas cualidades al uniforme para conferirle una cualidad atemorizadora, pensamos que es más que probable, del mismo modo que hoy pese a la mancha de los símbolos del nazismo, su uso continúa siendo extendido, mas o menos diluido, por artistas, cantantes de rock o en la moda. Esta unión de severidad y virtud alemana mezclada con una imagen de carcelero o guardián protector desemboca en el aspecto de uno de los uniformes más paradigmáticos de todos los tiempos: el uniforme negro de las SS.

⁶¹⁵ Ibídem.

Cabe señalar que si bien el uniforme alemán sufrió una considerable modernización con la llegada de Hitler al poder, el uniforme de la SS imitó siempre al del ejército buscando la comparación y la homologación con este.

El prestigio, en Alemania recaía en la *Whermatch* y las SS buscaban equipararse en prestigio al ejército y desprenderse de la vieja aureola de “matones” de cervecería con la que habían nacido en la época de los *Freikorps*. La influencia en Europa fue grande y aun antes de conocerse los crímenes nazis se comenzó a construir la imagen cinematográfica del nazi en uniforme negro. Desde el comienzo de la SGM, el uniforme negro de la SS fue representado en el cine, en películas como *Bajo sospecha*⁶¹⁶ en la que el negro ya representaba a los verdugos nazis.

Desde entonces y hasta ahora ha sido encarnado en innumerables ocasiones, desde Lubisch⁶¹⁷ en la que un ridículo y ruidoso pelotón sigue a todas partes a Hitler como una sombra negra, hasta las películas de Indiana Jones, en las que los nazis o el mismo Hitler persiguen al desaliñado héroe.



25

Imagen de *Ser o no ser*, de Ernst Lubitsch, en el que los nazis son genialmente caricaturizados y fotograma de *Indiana Jones y la Última Cruzada* en la que se recrea la parafernalia nazi y la quema de libros.

Como hemos explicado en el comienzo del capítulo, cabe llamar la atención en el poder erótico del negro y el sentido evocador y sensual del uniforme, lo que ha dado lugar a no pocas producciones eróticas y pornográficas en las que un fantasioso uniforme negro y una concepción sádica del erotismo son la base sobre la que descansa un endeble argumento, pero sobre la que se crean poderosas imágenes, que rebasan este ámbito para formar parte de la cultura popular. En el cine, el cómic la moda o el fetichismo, la cultura nazi ha desembocado en una forma de cultura pop.

⁶¹⁶ THORPE, Richard. *Above suspicion*, (*Bajo sospecha*), Metro Goldwing Mayer, USA 1943

⁶¹⁷ Nos referimos a la obra *To be or not to be*, en España *Ser o no ser*. Ernest Lubitsch, USA, 1942.

Sin embargo, el negro en el arte ha tenido interpretaciones muy diferentes a lo largo de la historia. Contrariamente a lo que se piensa, el negro no ha representado siempre la maldad o lo perverso. La figura, por ejemplo del *caballero negro*, es un reciente “invento” de Hollywood⁶¹⁸, ya que en la iconografía medieval era el color amarillo y no el negro el que se empleaba para señalar a un caballero traidor a su rey.

La aplicación del negro como color con connotaciones negativas tiene un posible origen en la llamada *leyenda negra* que la política inglesa se esforzó en crear para desacreditar a la monarquía española. El color negro en los ropajes de Felipe II y su corte y en las sucesivas cortes del imperio español, tenían su origen en un motivo de prestigio.

Los tintes negros de calidad eran traídos de América por la flota española que monopolizaba el comercio con las colonias. Vestir de negro era vestir a la española y era un símbolo de poder.

Posteriormente la contrarreforma adopta el negro como atuendo para distanciarse del púrpura y de los colores suntuosos de la iglesia católica y de este modo el negro pasa a los países, desde entonces, protestantes.

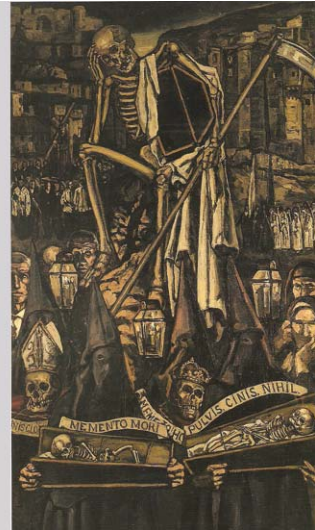
El romanticismo, y los movimientos nacionalistas, principalmente en Alemania retoman la tradición luterana y el severo vestido negro es representante de la burguesía, pero también es signo de diferenciación con respecto a Francia, tradicional enemiga de Alemania, de modo que el negro representa la mesura, lo civilizado y lo cabal, frente al desorden y lo sensual representado por el color y por la cultura francesa o no-germánica.

Es claro que la tradición de vestir de negro no es exclusivamente alemana y en otros países u otras culturas existe la costumbre de vestir de negro, aplicada a estamentos precisos, como estudiantes, funcionarios o en circunstancias como el luto o la fiesta. En España, el negro es aplicado en numerosas vestimentas populares, y es recogido por la pintura, desde los retratos reales hasta las vestimentas decimonónicas o las imágenes de la España negra de Gutiérrez Solana, Regoyos o Zuloaga.

⁶¹⁸ En filmes como *El príncipe valiente* (cuyo nombre original completo es *Prince Valiant In the Days of King Arthur* (*Príncipe Valiente. En los días del Rey Arturo*), una historieta creada por Harold Foster en 1937 para King Features Syndicate) tuvo su versión cinematográfica de la mano del director Henry Hathaway en 1954 y con James Mason en el papel de un espectacular caballero negro.

La pintura de Solana refleja, como la de Regoyos o la de Zuloaga, una visión subjetiva, pesimista y degradada de España similar a la de la Generación del 98.

Fuera de la influencia que en él ejercen los pintores del tenebrismo barroco, en especial Juan de Valdés Leal, tanto por su temática lúgubre y desengañada como por las composiciones de acusado claroscuro, es patente la influencia de las pinturas negras de Francisco de Goya o del romántico Eugenio Lucas. Su pintura es feista y destaca la miseria de una España sórdida y grotesca, mediante el uso de una pincelada densa y de trazo grueso en la conformación de sus figuras. En la imagen, *La procesión de la muerte*, 1930, José Gutierrez Solana.



26

Del mismo modo que el negro ha representado una ideología, la moda actual se reserva el negro para los vestidos y trajes más elegantes. La etiqueta masculina y femenina sigue observando el negro como distintivo de la máxima elegancia occidental y las colecciones de los diseñadores más prestigiosos se abanderan año tras año en dicho color como enseña de la sobriedad y la distinción. Sin embargo, el negro es también el color en el que la moda crea al margen de las grandes firmas designa para algunas tribus urbanas. El negro puede ser el color de la corrección en el vestir, pero también puede significar rebeldía o agresividad. Existen, no obstante y como hemos visto, muchos “negros”.



Moda y fascismo en color negro: *El perfecto encuadrista*, por Nanni, Italia, años 30.

27



- 1 – Ilustración. Cartel de propaganda alemana en Francia. Musée de L'Armée, París.
- 2 – Imágenes:
 - SPIELBERG, Steven. *La lista de Schindler*, Universal Pictures USA, 1993.
 - DMITRYCK, Edward. *Young Lions*, (*El baile de los malditos*) 20th CENTURY-FOX USA, 1956.
- 3 – Imágenes:
 - www.militaryphotos.net
 - WINDROW, Martin. *The Waffen SS*, (Revised Edition) Osprey, Men at Arms Series. UK 1984, Pág. 38.
- 4 – Imágenes:
 - MACKSEY, Kenneth. *División Panzer, el puño acorazado*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Armas, nº 16, Madrid, 1977, Págs. 14 y 19.
 - MACKSEY, Kenneth. *Beda Fomm, la victoria clásica*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Batallas, nº 14, Madrid, 1975, Pág. 152.
- 5 – Imágenes:
 - *Signal*, edición para España, Deutscher Verlag Berlin, nº 3 de Marzo de 1941.
 - Uniforme, col. particular, foto del autor.
- 6 – Imágenes:
 - LEMPICKA, Tamara de. *Autorretrato en Bugatti verde*, 1925.
 - *Signal*, Edición para España de 1940, Deutscher Verlag Berlin, nº 6.
- 7 – Imágenes:
 - Diesel, catálogo, 2005.
 - WINDROW, Martin. *The Waffen SS*, (Revised Edition) Osprey, Men at Arms Series. UK 1984, Lámina G.
 - *Panzerjacke*, col. particular, foto del autor.
- 8 – Ilustración. MURATA, Range. *Strikewitches*, Japón, 2006.
- 9 – Imagen. *Signal*, ed. Alemana, Deutscher Verlag Berlin, 2 mayo 1941, pag14.
- 10 - PATELLERIE, Denis de la, *Un taxi pour Tobrouk (Un taxi a Tobruk)*, Royal Films, Francia, España, 1960.
- 11 – Imágenes:
 - Cartel. WILDER, Billy. *Five Graves to Cairo*, (*Cinco Tumbas al Cairo*), Paramount Pictures, USA, 1943.
 - Cartel. WISE, Robert. *Desert rats*, (*Las ratas del desierto*), Twenty Century Fox, USA 1953.
 - Cartel. HATHAWAY, Henry. *Rommel, the Desert Fox, Rommel, el zorro del desierto*, Twenty Century Fox, USA, 1951.

- 12 – Imágenes :**
- MIROUZE, Laurent. *World War II Infantry*, Europa Militaria, nº2, Windrow and Greene, London, 1990, Pág. 17.
 - *Signal*, edición para España, Deutscher Verlag Berlin, nº 2 de Junio de 1941.
 - *Tropical Feldjacke*, col. particular, foto del autor.
- 13 – Imágenes:**
- SCIPION, Jacques. *AFRIKAKORPS*. Histoire & Collections, Paris, 2005, Pág. 21.
 - Armani Collections, catálogo, 2005.
 - WILLIAMSON, Gordon. *German seaman 1939-45*, Osprey Publishing, London 2001, Lámina D- 3.
- 14 – Imágenes, composición.**
- Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *Las SS*, Editorial Óptima, Barcelona, 2002. Págs. 16-17 y 89.
- 15 – Imágenes.** Ampurias, Gerona, foto del autor.
- 16 – Ilustración.** Swasticas.
- 17 – Imágenes.**
- Svástica cerca de Zemikow, 110km al noreste de Berlín, talada a finales del año 2000 por orden del gobierno alemán. SALA ROSA, Rose. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acantilado. 2004, Pág. 124.
 - Azulejo, foto del autor.
 - MOCK, John. (Arquitecto). Edificio perteneciente a la marina de los EEUU, San Diego, California.
- 18 – Ilustración, símbolos.**
- 19 – Imágenes:**
- Cartel, KAYE, Tony. *American History X*, New Line Cinema, USA, 1998.
 - Cartel de propaganda aliado, SGM.
 - Icono anti – nazi.
- 20 – Imágenes, sol negro.**
- 21 – Ilustraciones.**
- Cartel, CHAPLIN, Charles. *The Great Dictator*, *El gran dictador*. United Artists, USA, 1940.
 - REMÍ, George. (Hergé), *El Cetro de Ottokar*, Juventud, Barcelona, 1998, Pág. 55.
 - V, emblema. JOHNSON, Kenneth. *V, los invasores*, serie de televisión, NBC para Warner Bros. USA, 1983.
- 22 – Ilustración, alfabeto rúnico.**
- 23 – Ilustración, carteles alemanes, Musée de L’Armée, París.**
- 24 – Ilustraciones:**

- PANTOJA DE LA CRUZ, Juan. *Felipe II*, 1606, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, Madrid.
- CRANACH, Lucas. *Lutero*, 1543 Germanisches NationalMuseum, Nuremberg.
- FRIEDRICH, Gaspar David. *El caminante sobre un mar de nubes* 1818, Kunsthalle de Hamburgo.

25 – Fotogramas:

- LUBITSCH , Ernest. *To be or not to be*, (*Ser o no ser*). Romaine Film / Alexander Korda USA 1942.
- SPIELBERG, Steven, *Indiana Jones and the last Crusade*, (*La última cruzada*) Paramount Pictures, USA, 1989.

26 – Ilustración. GUTIERREZ-SOLANA, José. *La procesión de la muerte*, 1930, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

27 – Ilustración. *El perfecto encuadrista*, VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *La hora de los dictadores*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986, Pág. 149.

Apartado 6º

Algunos atuendos militares

6.1. Introducción. Es difícil situar la aparición del uniforme militar como tal y habría que establecer matices entre lo que en diferentes épocas se ha conocido como uniforme y lo que no. En la mayoría de las culturas está relacionado con la moda de esta e influido por el entorno, las civilizaciones dominantes y la apropiación de las tecnologías. En la edad moderna aparecen los primeros reglamentos sobre el uso de las armas y se sabe de la existencia de las primeras escuelas militares. La uniformidad es una cualidad (si bien relativa) de los ejércitos y se constituye en torno a elementos, unas veces prácticos, otras consuetudinarios que dan pie a lugares comunes en los que una prenda o un modo de llevarla, o un color, pasan a ser entendidos como uniforme. Veremos como una línea de color, una franja en un pantalón, unos guantes, o como ya hemos visto al hablar de los uniformes políticos, el color de una camisa, pueden ser suficientes para distinguir una moda civil de una militar.

Aunque hablemos de uniformes y reglamentos, no debemos confundir el concepto de instrucción militar -que ha estado presente en la formación del soldado de todos los tiempos-, con la concepción moderna del ejército. Los macedonios ya representaban en sus falanges algo parecido a una instrucción y los romanos hacían pasar a los legionarios por una escuela de armas donde se les enseñaba a arrojar la lanza sobre una diana y a esgrimir escudo y espada de una manera uniforme. Aun así, es muy poco probable que las evoluciones de las legiones en formación, fuese en batalla o fuera de ella, se pareciesen en algo a las de una tropa moderna.

La idea del desfile como elemento coreográfico distintivo de los ejércitos pertenece a la cultura moderna. Se sabe que Napoleón no se cansaba nunca de presenciar paradas y ejercicios militares, de igual modo que los regímenes totalitarios del s. XX, como el nazismo o el estalinismo en igual o mayor medida daban a conocer su poder a través de estos.⁶¹⁹ El espectáculo militar comienza como un ejercicio de disciplina y aprendizaje para convertirse en una razón de ser: el ejército se manifiesta bellamente desfilando e incluso los combates durante la edad moderna tienen mucho de coreografía.

Sin embargo, el ejército busca su fuerza en la disciplina. En la edad media y posteriormente, incluso en las formaciones especializadas de mosqueteros o piqueros, el individualismo era la nota dominante.

Los soldados del s. XVII, ya operaban en formaciones y empezaba a imponerse el principio de concentración de fuerzas y de fuego pero de una

⁶¹⁹ Llama la atención la semejanza del desfile con otras manifestaciones coreográficas como la gimnasia sueca. Sirva de ejemplo las filmaciones de Leni Riefensthal *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*.

manera un tanto vaga. John Keegan⁶²⁰ (1934) afirma que el mosquetero disparaba a una orden del sargento o del oficial, pero que éste debía valerse de una pica para nivelar los cañones de los mosquetes (con objeto de que todos disparasen en la misma dirección), para asestar una carga simultánea en la primera fila del enemigo. Esta pérdida del individualismo se refleja entre otros aspectos en el uso del uniforme como distintivo de una profesión. La historia de los uniformes es paradójica en tanto a que el uniforme como tal tiene por objeto anular al individuo, convertirlo en una pieza dentro de un engranaje militar, y el este suprime lo particular a esos efectos, pero por otra parte al hacerse bellos los uniformes revelaban la pertenencia a una clase social emergente y distinguida. En el s. XVII y XVIII el uniforme se pone de moda y el atuendo más habitual en las cortes es el uniforme militar.

Sin embargo ha existido y existe un movimiento pendular en cuanto a tendencias uniformológicas dado que la personalidad del soldado, en unas épocas más que en otras se ha abierto camino entre las normas y los reglamentos para caracterizar su uniforme y hacerlo único. En la antigüedad, los hoplitas griegos decoraban sus escudos con emblemas personales mientras que los romanos, que disponían ya de una reglamentación bastante precisa, empezaron a condecorar a sus soldados distinguidos para diferenciarlos de los demás. El caballero se hacía visible en las batallas y escaramuzas medievales exhibiendo sus colores en baldones gualdrapas y escudos, y vistiendo a sus lacayos con sus colores. Desde finales del s. XVII el uniforme militar era el mismo que el de los sirvientes, pues de hecho, el concepto de uniforme era igual que el de la librea; y este marcaba al que lo llevaba igual que al criado de un señor, convirtiéndole por consiguiente en una persona con derechos y libertades restringidos. Pero con la evolución de la profesión militar, se desarrolló un concepto de individualidad y un sentido de clase. Un ejemplo de la diversidad en el uniforme es la del soldado del s. XVI, que se vanagloriaba de la libertad y diversidad de su ropaje.

Los acuchillados de las prendas renacentistas mostraban la riqueza de las sedas y terciopelos que el soldado llevaba debajo. En ocasiones estas ropas eran producto del pillaje y el soldado veterano las lucía con impunidad pues los jefes y oficiales pensaban que esta libertad infundía valor y ánimo a los combatientes. En la ilustración, dos lansquenetes.



⁶²⁰ KEEGAN, J. *Historia de...* Op. cit., Pág 132.

Por otra parte, desde las especializaciones de las unidades militares dentro de los ejércitos, en el s XVIII, aparecen en los distintos países cuerpos de lanceros, dragones, coraceros, húsares o cazadores, inspirados por un sentido de lo exótico que busca inspiración en los atuendos extranjeros, que hacen la guerra de distinta manera. Estos son polacos, alemanes, húngaros o magiares y que visten atuendos próximos a la vestimenta popular de sus lugares de origen, de manera que un húsar francés puede tener más elementos en común en cuanto al uniforme con un húsar inglés, que con otro soldado de su propio ejército: ambos son húsares y comparten el atavío húngaro. Los ejércitos abrazan las tradiciones y el orgullo de vestir el uniforme.



La inspiración clásica también está presente en el diseño de los uniformes europeos. El casco a la griega da lugar a los conocidos cascos de dragones y coraceros, semejantes en distintos ejércitos, como el de la izquierda, del II Imperio francés o el representado por Álvarez Dumont en la obra *Mala-saña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808*. 1887, Museo Nacional del Prado.



2

El concepto de aventurero de las guerras de los Treinta Años, fue cambiando a medida que cambiaba la manera de hacer la guerra. Las levass de reclutamiento y un sistema sin derechos civiles próximo al esclavismo introdujeron la disciplina y la uniformidad, también entre las incipientes clases de oficiales que empezaban a pasar por las primeras academias militares.

Estas, comienzan a influir en la formación del militar que empieza a constituir una clase social y cuyos oficiales pertenecen a una clase culta e instruida. Los ejércitos empiezan a promover el conocimiento científico y las expediciones militares traen consigo importantes descubrimientos científicos.

Lo militar toma su forma y se asemeja en todos los países que comienzan a enviar observadores a las academias militares extranjeras y a crear las suyas propias. En el s XVIII, el uniforme se define según los cuerpos y armas y los patronazgos o el carácter social de cada cuerpo. Algunas unidades militares se nutren de hijos de la aristocracia y sus uniformes son elegantes y distinguidos. Otros cuerpos se forman con quintos o levass, incluso son reclutados en las cárceles y forman el grueso de los ejércitos. El ejército decimonónico, por ejemplo, mantiene las diferencias sociales pero el uniforme tiende a igualarlas. Los estados más potentes o los que basan su hegemonía en el poder militar-

los imperios- diseñan uniformes que hablan de su grandeza, y los nacionalismos acercan los uniformes hacia la vestimenta popular y el folklore.

Mientras, en el s. XIX y el XX se comienza a desarrollar como respuesta a los uniformes marciales de los imperios en los países democráticos un uniforme “a lo civil”, de estilo poco militar. De esta forma el soldado vuelve a hacer suyo el uniforme. La imagen del landser alemán de 1939, equipado como un formidable soldado pero sin descuidar un aspecto de elegancia y de contenido político contrasta con el uniforme americano de final de la contienda, eminentemente cómodo y personalizado, ropas casi civiles para distinguir a los ejércitos de potencias libres de aquellos de las dictaduras.



La elegancia era un factor fundamental en el diseño del uniforme alemán; el ejército le iba a devolver a la nación el orgullo perdido en el Tratado de Versalles por lo que debía representar los valores de la patria y del partido. En 1940, el soldado alemán era el mejor equipado del mundo.

Por contra, los uniformes americanos, en un principio elegantes y basados en los modelos de la PGM, se volvieron cómodos y utilitarios, de modo que el aspecto del soldado estadounidense era ,con frecuencia, desaliñado.



3

Es una vuelta a los orígenes, en la cual el uniforme es superado por la voluntad del soldado de distinguirse y que culmina en el momento actual en el que la práctica totalidad de los ejércitos occidentales se uniforman con modelos camuflados estadounidenses y sólo detalles nacionales o tocados distinguen a soldados de diferentes países. En este contexto de máxima uniformidad el soldado adquiere prendas, protecciones y accesorios fuera del uniforme, que lo caracterizan, pudiendo comprobar en las últimas guerras en oriente medio como, dentro de la marcialidad de lo militar, el soldado busca la diferencia en el uniforme.

Por otra parte, los cambios en la manera de hacer la guerra, como la evolución del uniforme son paralelos al desarrollo del concepto de estado. Ortega y Gasset sostiene⁶²¹ que en la guerra no se dan los elementos esenciales del asesinato, es decir la negación de la existencia de una persona individual, arrebatándole su ser y su dignidad, sino que las guerras no están dirigidas

⁶²¹ ORTEGA Y GASSET, José. (1883-1995) El espectador: (Antología) 2ª Ed. Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo: *El genio de la guerra y la guerra alemana*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

contra las personas sino contra los Estados. Su fin es el desarme del Estado enemigo o de su Gobierno, no la matanza de hombres. Así los soldados uniformados representan al estado, son el instrumento del gobierno hostil, cuya voluntad actúa en el conjunto de ese poder.

Este pensamiento, tan común en el comienzo del s. XX como inusual hoy está relacionado con una visión caballeresca de la guerra, casi deportiva, una visión que contempla el hecho de “matar sin odio”, matar con el ánimo de la más alta estimación, que sin duda tiene mucho que ver con el sentido decimonónico de los ejércitos pero muy poco con la visión que de la guerra hemos recibido en obras, por ejemplo, como las de Goya.

El uniforme, por tanto, se convierte en una parte de la enseña del estado; en un principio se acoge a una forma de vestido de servidumbre que se completa con las armas y los elementos defensivos, pero pronto incorpora elementos folklóricos y culturales que lo hacen diferente de la ropa del civil y representativo del espíritu de un reino o posteriormente de una nacionalidad, para después, como elemento cultural, ser transformado por el soldado, por comodidad, por moda o simplemente buscando la diferenciación y lo singular.

Sin embargo y pese a esta búsqueda de lo singular, la idea del uniforme ha dejado algunos iconos en la historia, el arte, la música o la cultura popular. Quizás el más importante sea al menos en el s.XX el mito del uniforme alemán, que ha sido desarrollado de manera específica en un punto monográfico, pero existen otros elementos militares que poseen un valor como iconos y a los que queremos prestar aquí alguna atención.

6.2. Los casacas rojas: *The thin red line*

El color rojo ha sido consuetudinario de la guerra desde las primeras organizaciones militares. No en vano es el color de la sangre que se derrama en el combate y a la ser un color cálido, semejante también al color del fuego, excita la visión y evoca el ardor del combate. Los romanos en su señalética ya identificaban el rojo como el color de la batalla y se avisaba a los legionarios de la inminencia del combate mediante una enseña de dicho color⁶²².

Desde el s. XVI a nuestros días y especialmente entre el s. XVIII y XIX la casaca roja se identificó totalmente con la presencia militar británica, ya de Inglaterra o del Imperio. Combinada con otras prendas y modificada con los años dicha prenda ha permanecido como enseña de las tropas británicas y las de sus colonias.

Las primeras casacas rojas en el ejército inglés datan del s. XVI y han sido un elemento que se ha mantenido en el uniforme de no todas, pero si muchas de las unidades militares del Reino Unido.

⁶²² KEEGAN, J. *Historia de...* Op. cit., Pág. 50.

Thomas Gainsborough, *An officer of the 4th Regiment of Foot, 1776-80.*

Un oficial del 4º Regimiento de Infantería espera, observado por su perro, el momento de embarcar para la guerra en las colonias.

National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.



4

Durante las guerras jacobitas, la casaca roja era el símbolo del poder inglés, y esta se impuso sobre el tartán de los clanes como forma de dominación británica sobre Escocia. En la Union Jack, la enseña británica actual, las cruces en rojo rematan las cruces blancas como símbolo del dominio inglés sobre las demás naciones de gran breaña.

Posteriormente, en el s. XIX, bajo el reinado de Victoria, un auge nacionalista y el gusto victoriano por el folklore hicieron muy populares los uniformes de los *highlanders*⁶²³, que pasearon sus tartan⁶²⁴ y sus casacas rojas por todos los teatros bélicos, dejando episodios tan conocidos como el que dio lugar a la expresión “la delgada línea roja”, durante la guerra de Crimea⁶²⁵, en la que una unidad de los Argill & Shuterland Highlanders, desplegada como una delgada línea roja (*thin red line*) rechazó una carga de caballería de los cosacos rusos, en lo que fue uno de los más famosos episodios de esta campaña, que pasó a la historia por ser la que contempló la carga de la brigada ligera⁶²⁶, inmortalizada por Tennyson y posteriormente llevada al cine en varias ocasiones.

⁶²³ *Highlander*, habitante de las tierras altas, término empleado para referirse a los escoceses.

⁶²⁴ Tartan, tejido a cuadros característico de los clanes escoceses.

⁶²⁵ La guerra de Crimea, 1853-56, enfrentó a la alianza formada por Reino Unido, Francia, el Imperio Otomano y el Reino de Sardinia contra el Imperio Ruso, por el dominio de la Península de Crimea.

⁶²⁶ SWEETMAN, John. *Balaclava 1845 La carga de la brigada ligera*. Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994.

La delgada línea roja, (detalle), 1881,
Robert Gibb.



5

En la guerra de independencia de las colonias británicas en América, los soldados ingleses eran conocidos como los casacas rojas (red jackets) y por oposición a esto, el uniforme de los insurrectos fue de color azul, lo cual establecía además un paralelismo con el uniforme francés borbónico, enemigos de Inglaterra y habitualmente azul.

Otros países como Canadá han continuado la tradición de la chaqueta roja, para sus emblemáticos policías montados, que si bien reservan esta para ocasiones sociales y desfiles, mantienen el color como muestra de acatamiento a la Reina de Inglaterra.

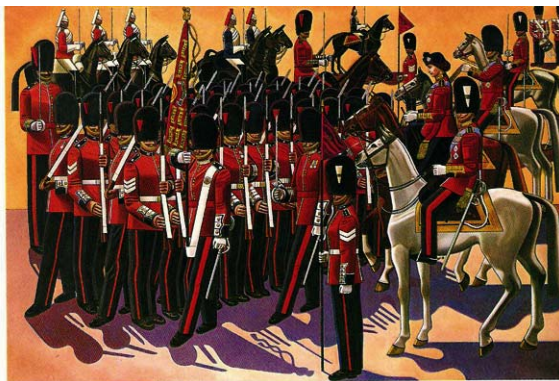
Policía Montado canadiense, la chaqueta roja se ha mantenido
como símbolo de adhesión al Reino Unido



6

Hoy día, los granaderos de la guardia siguen representando la tradición militar del Imperio Británico y sus vistosos uniformes son un reclamo para turistas que se agolpan en los vistosos cambios de la guardia del Palacio de Buckingham, en Londres.

William Roberts, *Trooping the colour* 1958-9
Tate Gallery. Printed for the trustees of the Tate
Gallery.



7

El color rojo también está presente en otros uniformes. Históricamente, una banda roja o un fajín del mismo color identificaban a los oficiales españoles, que con los borbones empezaron a uniformarse de blanco. El uniforme francés del Segundo Imperio se caracterizaba por unos vistosos pantalones rojos, que se sustituyeron por azules en la PGM a efectos de camuflar a las tropas y del mismo modo, España, conserva aún el color rojo en el pantalón del uniforme de su guardia real, como una reminiscencia del uniforme regular del s. XIX, si bien actualmente el sentido icnográfico más connotativo del color rojo se encuentra en la vexilología uniendo a los países que aun conservan el comunismo como forma de gobierno mediante banderas rojas sobre las cuales se bordan los iconos nacionales.

6.3. La franja amarilla, *she wore a yellow ribbon*

Desde la especialización de los cuerpos de los ejércitos, el color ha sido un elemento codificador de los empleos y funciones del soldado y más aún desde que la necesidad de camuflar a las tropas apagó los coloridos uniformes y redujo el color a estrictos códigos con iconografías muy precisas. Estos colores aparecen en forma de vivos, fondos en los emblemas y graduaciones del cuello o los hombros o en rayas en los pantalones, principalmente.

En los países anglosajones, la franja amarilla en el pantalón o en los vivos de los uniformes representa al arma de caballería. Habitualmente, los uniformes occidentales, en particular los de caballería utilizan este recurso, el de adornar el lateral del pantalón con una franja de color para indicar la pertenencia a un arma o cuerpo.

Soldados de caballería de la Unión; adviértase la franja amarilla en el pantalón así como en los vivos y graduación del sargento que sujeta al caballo. Incluso en la guerra civil, la caballería de ambos bandos, norte y sur, se caracterizaba por la banda amarilla.



8

En Alemania, por ejemplo, dicha franja era roja, salvo en unidades uniformadas en negro, que la portaban blanca⁶²⁷. Los generales alemanes, desde Federico el Grande hasta nuestros días, adornan sus pantalones con una doble franja roja.

En Francia dada la inmensa variedad uniformológica, no encontramos un único patrón general: en la mayoría de los casos los uniformes de caballería franceses carecían de este adorno si bien oficiales y mandos de algunos cuerpos podían llevarla dorada o negra, según el periodo. En el ejército español se han utilizado diferentes colores, rojo, negro o incluso verde para distinguir a los soldados de caballería.

Pero, como decimos, el vivo o el lazo amarillo ha sido característico del mundo anglosajón y ha representado a la caballería hasta el extremo de que en la cultura popular estadounidense, el lazo amarillo ha pasado a simbolizar al ejército y tiene una aplicación social concreta. En el s. XIX se extendió la costumbre entre las mujeres, de colocarse un lazo o pañuelo amarillo para representar que la persona que lo llevaba tenía un ser querido sirviendo en el ejército.

Los orígenes de esta costumbre popular parecen ser más antiguos. Los puritanos de Oliver Cromwell decoraron sus uniformes con lazos amarillos durante la guerra civil inglesa y esta costumbre pudo ser exportada a las entonces colonias americanas.

⁶²⁷ Es característico de los generales alemanes que porten en el pantalón una banda de color rojo oscuro o carmesí que los identifica como tales. Esta uniformación fue muy peculiar en la SGM y es utilizada como hilo conductor de la trama de la película de Anatole Litvak *La noche de los generales* de 1966, (*The night of generals*, Columbia 1966) en la que un investigador es puesto en la pista de un criminal de guerra porque un testigo reconoce dicho adorno en el pantalón del autor de una serie de asesinatos.

Bajo la mirada de los puritanos, que se distinguen por su fajín amarillo, funcionarios realistas interrogan a unos niños en esta pintura del s.XIX de W. F. Yeames.



9

La canción *She wore a yellow ribbon*, parece existir desde entonces, contando la historia de una mujer que debía superar una difícil prueba o experiencia; canción que probablemente fue exportada a América por los colonos puritanos. De esta costumbre nació la popular canción *She wore a yellow ribbon* (Ella lleva un lazo amarillo), que se hizo famosa como himno de la caballería y que podemos escuchar como pieza habitual de las bandas militares estadounidenses o como tema de fondo en la película de John Ford del mismo título.⁶²⁸

Around her neck
She wore a yellow ribbon,
She wore it in the springtime
And in the month of May.
And if you asked her
Why the heck she wore it,
She'd say "It's for my lover
Who is far, far away".
Refrain:
Far away!
Far away!
She wore it for her lover far away.
Around her neck she wore a yellow ribbon.
She wore it for her lover who is far, far away.
Around the block she pushed a baby carriage. . .
Around her thigh she wore a yellow garter. . .



10

Siguiendo con esta tradición, el lazo amarillo (*yellow ribbon*) ha significado, en la sociedad americana, tener a un ser querido en el frente y esperar su regreso, colocándose dicho lazo en la puerta de las casas o en el jardín, en un tronco de roble, habiendo podido ser contemplado de manera bastante extendida en los hogares de las familias con uno de sus miembros destacados en la Guerras del Golfo.

⁶²⁸ *She wore a yellow ribbon*, titulada en España *La legión invencible*, John Ford, RKO, USA 1949.



Actualmente, la tradición del lazo amarillo se mantiene en los EEUU, simbolizando la espera del regreso de un ser querido del frente de guerra.



11

La actualidad también ha rescatado esta imagen, y el lazo amarillo ha sido el símbolo de la búsqueda de la niña inglesa Madeleine McCann desaparecida en el verano de 2007 y cuyos esfuerzos por hallarla y una controvertida investigación han dado la vuelta al mundo.

La banda amarilla como decoración del uniforme de caballería probablemente sea la más popular como representativa de un cuerpo militar, si bien la banda de color en el pantalón ha sido característica de los uniformes en un sentido o en otro: también se encuentra presente en la vestimenta civil, decorando una banda de raso negro los pantalones del traje de etiqueta masculino, lo cual no deja de ser una expresión de uniformidad.

6.4. Los guantes

Los guantes protegen las manos de las inclemencias del tiempo, pero también sirven para evitar el roce con la riendas del caballo, o el encallecimiento al utilizar las armas, por lo que estos pasaron a ser un elemento muy característico del caballero y del uniforme militar, predominando los colores oscuros, como el cuero negro o los colores de los uniformes, diferenciándose así del color de los guantes de los sirvientes, a menudo blancos o del color de la librea.

En *Cyrano de Bergerac* (1898), drama poético inspirado en la vida de un espadachín y poeta francés obra del autor Edmond Rostand (1868- 1918) -y aquí reproducido en la traducción española de Luís Vía para Espasa Calpe de 1991- se alude a la importancia de los guantes en la vestimenta del caballero y del militar en los siguientes versos:

Valvert.

¡Tal jactancia
Y tonos tan arrogantes
Un hidalguillo....sin guantes!

A lo que Cyrano responde:

Venirme a insultar
 Porque guantes no tenía
 Uno quedábame un día,
 recuerdo de un viejo par.
 Bien pronto de él me libré;
 Menguada molestia diome;
 Vino un necio, importunóme,
 Y en su rostro lo dejé.

Arrojar el guante, era pues una provocación que inevitablemente terminaba en un duelo⁶²⁹.

En general, los guantes han estado presentes en todos los uniformes, principalmente en la caballería, por el origen aristocrático del cuerpo y el sentido que se le da a dicha prenda como elemento diferenciador del sirviente. El arte ha tenido buen cuidado de representar esta simbología, apareciendo el militar vencedor con guantes e igualmente en el cine, determinados personajes de índole muy militar aparecen siempre representados con guantes.

En esta imagen de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg 1994), un oficial de las SS fuma y muestra los característicos guantes de cuero.



Característica fotografía del general Custer, en la que se retrata con algunos elementos antireglamentarios como el pañuelo y la camisa de marinero. Los guantes dan el toque final a un aspecto extravagante y romántico.



En la obra de Velázquez, *La rendición de Breda*, el general Espínola recibe con los guanteletes de la armadura puestos, la rendición de la ciudad sitiada.



Los guantes han generado una iconografía relacionada con cierta morbidez en particular cuando retratan al nazi. En el cine erótico, las conocidas como *nazi-sex-ploitation* recrean un fantasioso uniforme alemán en el que nunca faltan los guantes de cuero como un símbolo del sadismo y la violencia. En la imagen, un fragmento del cartel de la película *Elsa, la loba de las SS*.



⁶²⁹ Ver *Arte Guerra y Derecho*, las reglas de la guerra, el honor.

Habría que diferenciar, en cualquier caso entre diversos tipos de guantes; en unos casos, como hemos citado al comienzo, el guante tiene una misión protectora, particularmente al manejar las riendas del caballo. En este caso suele ser de cuero y llevar un añadido que evita el roce o el desbaste de la bocamanga de la guerrera o casaca. Los concebidos como parte de la armadura tienen igual forma y además protegen mano, muñeca y antebrazo.



Pareja de guanteletes alemanes, aproximadamente hacia 1490. Royal Armouries, Tower of London. *Arms and Armor of the medieval Knight*, Crescent 1995.

13

En otros casos el guante es una simple formalidad militar, un gusto que obedece más a una moda que a una necesidad, pero que se observan igualmente.

En el ejército alemán al que recurrimos como paradigmático de los usos militares, los guantes de gamuza o de piel de ciervo del color del uniforme eran una pieza indispensable que el oficial no se quitaba casi nunca, incluso en teatros de operaciones donde no sólo eran innecesarios sino incómodos como el desierto de África.



Dos soldados con guantes; el primero, un suboficial alemán obligado a llevarlos por su obsesivo superior, el perturbado General Tanz, de la producción cinematográfica *La noche de los generales*. El otro, fragmento de la obra de Géricault *Coracero herido*, sujeta las riendas del caballo con ellos. Musée du Louvre, Paris



14

En definitiva, como tantos otros elementos, los guantes han recorrido el camino de ser una prenda protectora a ser un elemento de afectación militar o en algunos casos, de contenido ideológico, como en el español uniforme de

falange, en el que unos guantes negros son imprescindibles y aun son visibles en algunos actos y concentraciones. El guante posee una lectura especial cuando es uniforme.



Índice de imágenes

- 1 – Ilustración, Lansquenetes. EDGE, David & MILES PADDOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Pág. 140.
- 2 – Imágenes:
 - Casco de coracero francés del 2º Imperio, colección particular, fotografía del autor.
 - ÁLVAREZ DUMONT, Eugenio. *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del parque a la de San Bernardo. Dos de mayo de 1808. 1887*, (detalle), Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Zaragoza.
- 3 – Imágenes, MIROUZE, Laurent. *World War II Infantry*, Europa militar n°2, Window and Greene, London, 1990. Págs. 7 y 41.
- 4 – Ilustración, GAINSBOROUGH, Thomas. *An officer of the 4th regiment of foot, 1776-80. Un oficial del 4º regimiento de infantería, 1776-80*, National Gallery of Victoria, Melbourne Australia.
- 5 – Ilustración. GIBB, Robert. *The thin red line*, Argyll and Sutherland Highlanders regimental museum, Stirling Castle, Stirling, Scotland.
- 6 – Imagen. Canadian mounted police. www.rcmp-grc.gc.ca
- 7 – Ilustración. ROBERTS, Williams. *Trooping the colour*, 1956-58. Tate gallery, London.
- 8 – Ilustración. HANKINSON, Allan. *1ª del Bull Run, la primera victoria del sur*, Colección Batallas de la Historia, Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994.
- 9 – YEAMES, William Frederick. *And when did you last see your father?, ¿Y cuando viste a tu padre por última vez?*, 1878, Tate Gallery, London.
- 10 - FORD, John, *She Wore a Yellow Ribbon, La legión invencible*, RKO, USA, 1949.
- 11 – Imágenes, Yellow Ribbon. Lazo Amarillo.
- 12 – Imágenes:
 - SPIELBERG, Steven. *La lista de Schindler*, Universal Pictures USA, 1993.
 - George Armstrong Custer. KATZ, Mark. *Custer in Photographs*, Yo-Mark Production Co, 1st edition, USA, 1985.
 - VELÁZQUEZ, Diego, *La rendición de Breda*, (detalle), 1635, Museo Nacional del Prado, Madrid.
 - EDMONS, Don. *She wolf of the SS, (Ilsa, la loba de las SS)*, Aeteas Filmproduktions, Alemania- USA, 1974.

13 – Imagen. EDGE, David & MILES PADOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992, Pág. 106.

14 – Imágenes.

-LITVAK, Anatole SPIEGEL, Sam. *The Night of the Generals*, (*La noche de los generales*), Columbia Pictures GB, 1967.

-GÉRICAUT, Théodore. *Coracero herido*, (detalle), 1812, Musée du Louvre, París.

Apartado 7º



7.1. Introducción. Cada nación posee condecoraciones que le son propias y por las cuales es reconocida: la Legión de Honor francesa, la Medalla del Congreso de EEUU, la Cruz Victoria británica, la Cruz Laureada de San Fernando en España o la Medalla al Mérito austriaca conocida como el Match Azul o Pour Le Merite, la cual incluso dio título a un film ambientado en la guerra en el aire de los pilotos de la PGM. Sin embargo la popularidad de la Cruz de Hierro excede a cualquier otra condecoración, siendo un mito y un icono popular asociado con el militarismo prusiano y más tarde con el nazismo.



1

Medallas al valor, estadounidense, británica, austriaca, española y francesa.

7.2. La cruz de hierro, historia y consecuencias. Procedente de las cruces que portaban los caballeros Teutónicos y no de la cruz de Malta, con la que a veces es asociada y que tiene sus extremos terminados en dos puntas, la cruz de hierro se instituyó como orden al mérito militar con anterioridad a la unificación de Alemania. Su diseño medieval ha permanecido, en mayor o menor medida, sufriendo cambios y adaptaciones como emblema del ejército alemán, siendo sustituida por la cruz balcánica o "Balkankreuz" en el periodo nazi y volviendo a instituirse para la Bundeswehr.

"Das Eiserne Kreuz" fue en origen una condecoración prusiana, instituida por Friedrich Wilhelm III de Prusia y se otorgó por vez primera el 10 de Marzo de 1813. Esta condecoración se otorgaba sólo a militares y en tiempo de guerra, y se concedió durante las guerras napoleónicas, la guerra franco-prusiana, la primera y la segunda Guerra Mundial.

HARTLEY, Mardsen.
La Cruz de Hierro, 1915
 Los motivos del uniforme alemán ilustran esta obra y crea una imaginaria distintiva para el enaltecimiento vanguardista de la guerra. La admiración de Hartley por el mundo militar alemán le lleva a la representación de elementos heráldicos como la cruz de hierro, en un ejercicio de representación completamente coherente con el movimiento cubista.



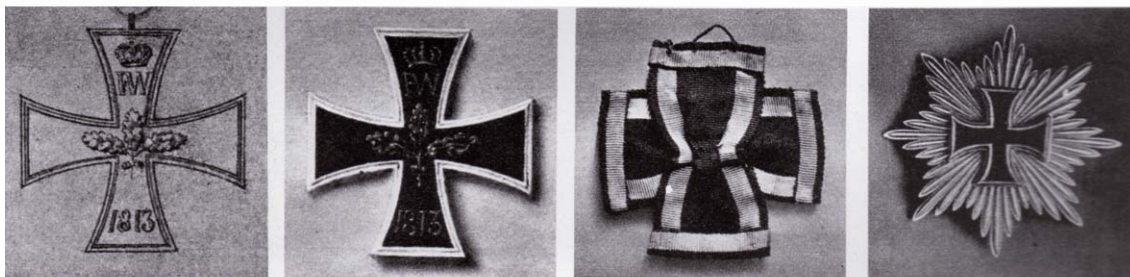
2

Si bien era una condecoración militar también se conoció la distinción de civiles con una versión de esta medalla por participar o servir en proyectos militares. Por ejemplo, la piloto civil Hanna Reitsch, fue condecorada por Adolf Hitler con la Cruz de Hierro de primera clase, por su valor como piloto de pruebas en prototipos experimentales. Se trata de una de las dos únicas mujeres premiadas con esta distinción.

La cruz de hierro no se ha concedido desde 1945 y en Alemania, los veteranos que la habían obtenido durante el Tercer Reich podían portar una versión “desnazificada”, es decir una cruz que no llevara la esvástica en relieve.

El origen de la cruz de hierro es muy humilde. Su diseño primigenio proviene de un simple lazo o cruz hecha de tela con los colores blanco y negro de la bandera prusiana. Este emblema se llevaba prendido en el uniforme durante el s XIX.

Su diseño se plasmó en metal, existiendo varias versiones, más estilizadas o sobre un fondo de estrella que dio lugar, en el periodo del III Reich a la estrella de la cruz de hierro.



3

Diseños primitivos de la cruz de hierro

Se debe al arquitecto neoclásico Karl Friedrich Schinkel y su diseño consiste en una cruz metálica de color negro con las aristas formando varias filas de color plata mate. Sus brazos son curvos en sus lados interiores y está inspirada en el sencillo diseño de las cruces teutónicas de los caballeros del s. XIV, que fue también el emblema de Federico “el Grande”.

En contraste con otras condecoraciones, como la bella Pour Le Mérite, o Max Azul, popularizadas por grandes héroes como “el Barón Rojo”, (Von Richstoffen) o “el Zorro del Desierto” (Erwin Rommel), la cruz de hierro presentaba un diseño muy austero, fabricada en materiales sencillos y casi humildes, siendo de hierro o, en los últimos años de la segunda guerra mundial, de Zinc o aluminio.

La medalla se suspendía de una cinta de tela con los colores nacionales, blanca y negra en las versiones de 1813, 1870 y 1914 y tricolor en blanco negro y roja, este último añadido a la bandera por ser el color del partido nazi. En la base de la condecoración, en el aspa inferior de la cruz, figuraba una de las anteriores fechas, o bien, a partir de la Segunda Guerra Mundial, 1939, y en el reverso la fecha de 1813, señalando el año en que fue instituida.

Aunque un veterano hubiese sido premiado con la cruz de hierro era posible, particularmente en la SGM, que obtuviera otra. En ese caso la medalla más antigua se sustituía por un distintivo metálico con un águila y el relieve con la fecha de 1939 que se portaba sobre la más reciente.

Existían, como sucede con la mayoría de las condecoraciones distintos grados o “clases”, no pudiéndose obtener un grado superior sin haber sido distinguido con los anteriores. Así, en la cruz de hierro llegó a existir un notable desarrollo con unas normas muy definidas para su utilización.

Se distinguen los siguientes tipos de cruz:

De “segunda clase”, de la cual se portaba en diario solamente la cinta adornando el ojal del segundo o tercer botón de la guerrera, según el modelo de la misma. Es decir, la condecoración se guardaba y se llevaba como testigo de la misma la cinta tricolor prendida en el ojal.

Guerrera tropical de un oficial de la luftwaffe. Se aprecia el detalle de la cinta de la cruz de segunda clase prendida en el ojal. (colección particular)



4

En las guerreras que carecían de ojales vistos, se cosía la cinta en el lugar aproximado de éste. En paradas militares se lucía la condecoración, propiamente dicha, junto a otras en un pasador.

Cruz de hierro “de primera clase” (el propio Hitler portaba una obtenida en la primera guerra mundial). Se lucía mediante un broche en el lado izquierdo del pecho en los modelos antiguos de guerrera, u ocupando el centro del bolsillo superior izquierdo en las guerreras de servicio.

Cruz “de caballero”, de un tamaño ligeramente superior, se llevaba al cuello. Existía una completa reglamentación sobre su uso, siendo obligatorio portarla en servicio para que el militar fuera inmediatamente identificado como “Ritterkruzer” (caballero de la orden de la cruz de hierro). A este fin se disponía que el capote reglamentario pudiera llevarse con el último botón desabrochado sólo con objeto de lucir dicha condecoración o se dispensaba del uso de corbata en los uniformes que la llevaban (Tropicales, Luftwaffe, Panzer...). A ésta se sumaban una serie de “añadidos” que se otorgaban como méritos y que consistían en las “hojas de roble”, los “diamantes” y las “espadas”. A lo largo de la existencia del Tercer Reich, el cual llegó a poseer un ejército de catorce millones de hombres, no llegan a treinta los que fueron distinguidos con la cruz de caballero con hojas de roble, espadas y diamantes.

Una versión más de esta condecoración, la Cruz de Caballero para la Cruz de Hierro con Hojas de Roble en oro, Espadas y Brillantes (Eichenlaub, Schwerter und Brillanten), fue entregada únicamente al as de la aviación coronel de la Luftwaffe Ulrich Rudel. Otra versión de la cruz de hierro, la “Gross Kreuz”, o “Gran Cruz de los caballeros de la Cruz de hierro”, de considerable tamaño, 63 mm por lado, (Grosskreuz des Eidernen Kreuzes) existió desde que el Rey Friedrich Wilhelm III instituyó la condecoración de la Cruz de Hierro en 1813. Reinstituída por Adolfo Hitler al momento de estallar la guerra, sólo se entregó una al Reichmarshall (Mariscal del Imperio) Hermann Göring, el día 19 de julio de 1940.

Fue destruida en un bombardeo y en el momento de ser arrestado por los aliados portaba una de las replicas de menor calidad que se entregaban para el uso en diario.⁶³⁰

⁶³⁰ Películas como *La batalla de Inglaterra* muestran a Göring portando esta condecoración y en *Cinco tumbas al Cairo* un operístico Stroheim/Rommel luce una desproporcionada cruz de caballero, que puede confundirse con la Gran Cruz.

Una última versión, la “Estrella de la cruz de hierro” fue instituida y su forma de estrella con una gran esvástica la diferencia notablemente del resto de cruces de hierro.

Es de resaltar el gran número de variantes de la cruz, hecho habitual entre las condecoraciones de todo el mundo, pero que en la Alemania del Tercer Reich fue especialmente notorio por la necesidad de acentuar el espíritu combativo y publicitar los éxitos militares, creando entre los soldados figuras a imitar.

El uniforme alemán era un uniforme muy político, y como tal portaba numerosos distintivos y condecoraciones, poco prácticas en combate (que los soldados debían coser al uniforme para no engancharse o perderlas), pero de gran valor propagandístico.

En el cine, la cruz de hierro ha sido el atributo más común del militar alemán combatiente. Algo más que un adorno⁶³¹. Numerosos guiones se hacen eco de la importancia que tiene la condecoración en la vida militar germana, como muestra de respeto por parte del enemigo. La película más representativa es la de Sam Peckinpah “La Cruz de Hierro”⁶³² (Cross of Iron), de 1977, con James Coburn, Maximilian Schell⁶³³ y James Mason.

Se trata de una coproducción anglo-alemana que se ambienta en la retirada alemana de Rusia, y cuenta las diferentes reacciones de miembros del ejército alemán, de desencanto, frustración, amargura o de ambición. La historia se centra en la rivalidad entre el sargento Steiner (James Coburn) y un oficial prusiano (Maximilian Schell) dispuesto a cualquier cosa por conseguir la condecoración que da título al filme.

Contrasta la visión heroica del oficial, que debe alcanzar el premio por su posición social y la visión del soldado, que sufre los rigores de la guerra y el desencanto del horror y de los crímenes del conflicto, se trata de un film claramente antibelicista en cuanto a su contenido, para lo cual no escatima detalles en las escenas más sangrientas.

⁶³¹ También se refieren a ella con ironía; en la PGM se decía con respecto a la cruz de hierro de segunda clase que “la única forma de evitarla era el suicidio”. (*Rommel, el zorro del desierto*, David Frasier,)

⁶³² PEKINPAH, Sam. *Cross of Iron*, (*La cruz de Hierro*), Inglaterra- Alemania, 1977.

⁶³³ Maximilian Schell ha representado el papel de nazi en algunas películas, como *El hombre de la cabina de cristal* (*The man in the glass booth*), basada en la obra de Robert Shaw, dando vida a Adolf Eichmann o *El baile de los malditos*, (Young Lions) representando a un fanático oficial.



PECKINPAH, Sam. *Cross of Iron (La cruz de Hierro)*, Inglaterra- Alemania, 1977, cartel español de la película.

5

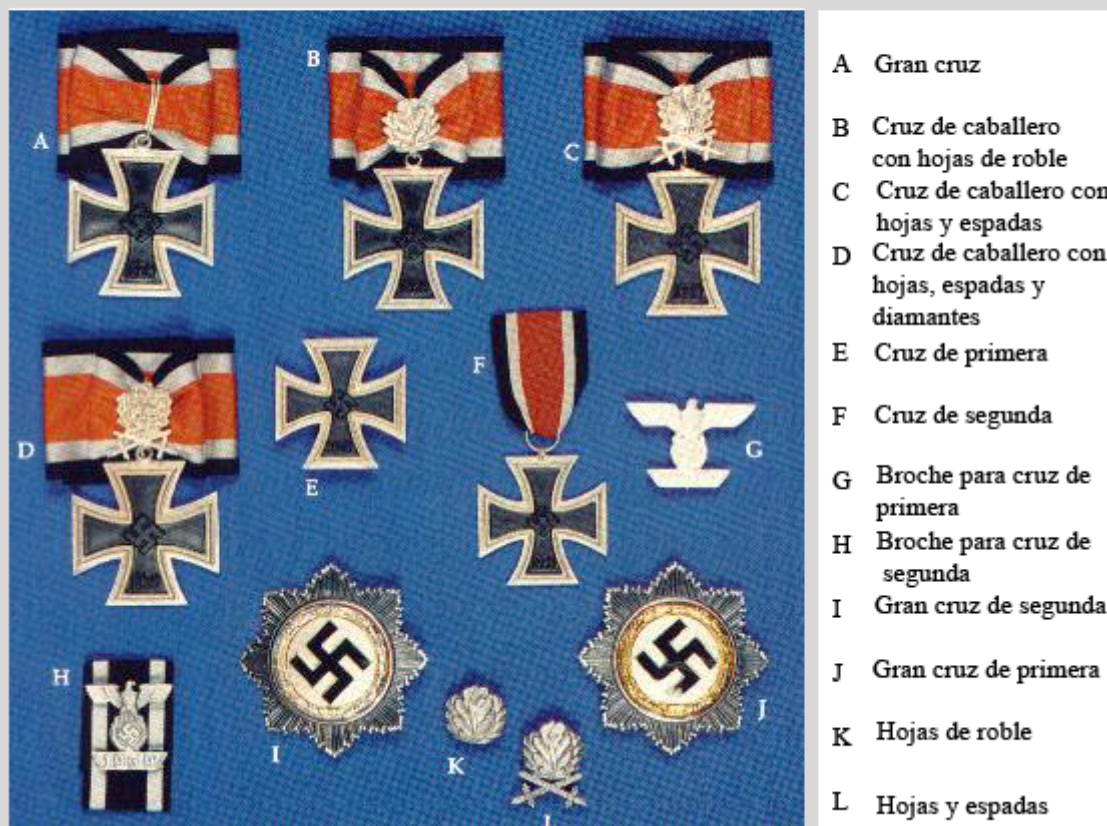
La película, en el estilo del director, es cruda y realista al llevar a cabo un estudio psicológico de los personajes. Basada en la novela, *The willing flesh*, de Willi Heinrich, Luis Miguel Carmona comenta en *Las cien mejores películas sobre el nazismo*⁶³⁴, que ésta suscito críticas por su visión “moralmente dudosa y contemporizadora” del ejército alemán.

En cualquier caso fue un éxito y conoció una segunda parte en 1979 dirigida por Andrew McLaglen, titulada en España *Cerco Roto*⁶³⁵ (*Sergeant Steiner*, fue el título original); contó con Richard Burton en el papel del sargento Steiner, su acción se desarrolla en el frente occidental, y cuenta con Robert Mitchum representando el papel de un soldado americano.

⁶³⁴ CARMONA, A. *Las cien...* Op. cit. Pág. 70.

⁶³⁵ Mc.LAGLEN, Andrew. *Cerco roto, (Sergeant Steiner)*, USA, 1979.

CLASES DE LA CRUZ DE HIERRO CONCEDIDAS ENTRE 1939 Y 1945



6

La popularidad de la cruz de hierro la ha convertido en un tópico y ha servido de base para creaciones o interpretaciones de otros modelos que sin ser iguales, recogen su carga de elemento prohibido u oscuro.

Como en otras ocasiones, dos formas de cultura en cierto modo paralelas, han acogido el diseño de la cruz de hierro y lo han adaptado creando un símbolo nuevo, pero con claras reminiscencias. Se trata del mundo del rock y el de las motos.

El grupo Motorhead⁶³⁶, de heavy rock, ha desarrollado una parafernalia basada en el diseño de la cruz de hierro, la cual se mezcla con símbolos como la calavera, antiguas banderas de guerra, alas de la whermatch, hojas de roble, cuernos demoníacos, cascos con pinchos al estilo del pinheulbe alemán o ases de picas, que en el código de los iniciados en el rock poseen un significado asociado a la marginalidad y el infortunio.

La escritura gótica también es un elemento caracterizador de lo alemán, que aquí es buscado deliberadamente para crear una estética próxima a lo nazi.

⁶³⁶ Motorhead formación musical inglesa de Heavy Metal, fundada por Lemmy Kimister.



7

Carátulas de tres discos del grupo Motorhead: el color negro, las alas del águila de la Wehrmacht, la cruz de hierro y otros emblemas alemanes caracterizan la agresiva imagen de esta formación.

Del mismo modo y en una imagen parecidísima -diríamos que complementaria- las motos de estética “*Harley*”, es decir, las motos americanas, adoptan la cruz de hierro como elemento decorativo buscando una imagen agresiva y de dureza. Esta imagen está relacionada con la vida en la carretera, en algunos casos con los clubs y bares de motoristas y suele asociarse con la marginalidad y el sexo o con los espectáculos eróticos.

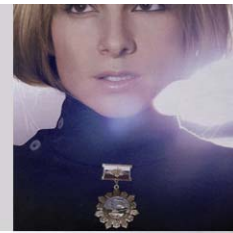
Existe como vemos en el capítulo sobre el cine erótico o en el dedicado a las mutilaciones, una extraña y recurrente relación entre el sexo, la pornografía y los símbolos del nazismo. Se rodea de un color negro simbólico y de otros elementos como calaveras o banderas, principalmente alemanas, o la bandera de la confederación de los estados del sur durante la guerra civil americana. Bajo esta imagen, la de la cruz de hierro, se comercializan multitud de accesorios para adornar las motos. Normalmente cromados, estos pueden ser retrovisores, remates para puños adornos en respaldos o ropa y complementos como anillos, cascos y otros objetos, todos ellos adornados con cruces de hierro.

Lejos de esta estética que la hace vigente de alguna manera, la cruz de hierro representa lo alemán y es utilizada en el cine, el cómic o en los dibujos animados. Se pueden ver cruces de hierro en las películas de Mazinger Z, las aventuras de Mortadelo y Filemón, cuando se representa a los alemanes o “Tiranios” o en series como la popular “Los Simpsons” en la que el abuelo es condecorado por los alemanes con la cruz de hierro por causar más bajas en sus propias filas que las enemigas.

También la industria de la moda ha encontrado en el aire romántico de las condecoraciones un objeto precioso, semejante a una joya o a un elemento de bisutería, que se lleva con desenfado o en un guiño a la estética militar, prescindiendo aquí de toda carga conceptual, política o histórica.



La condecoración como objeto de moda: el cantante Joaquín Sabina luce en un concierto una camiseta con varias medallas estampadas (Dolce Gabanna); la actriz Nazja Nimry posa con una condecoración en un reportaje para la revista Elle (Septiembre 2007)



El atuendo marcial se ve reforzado por la bisutería imitando órdenes militares, a la derecha imagen de la revista Marie Claire, en su edición española y, a derecha catálogo de influencia napoleónica de la firma H&M



8

En estos ejemplos se recurre a condecoraciones de fantasía o a modelos exóticos de difícil filiación política, decimonónicas, deportivas o en muchos casos pertenecientes a países del antiguo bloque del este. La cruz de hierro está excluida de esta utilización, quedando su uso restringido sólo en algunos casos de tribus urbanas y siempre al margen de tendencias comerciales.

En definitiva, la cruz de hierro, es una condecoración militar que en la actualidad está extinta y representa el sentido bélico alemán. Es quizás la medalla más conocida y que más connotaciones recoge, asociándose con lo oscuro, la provocación y el recuerdo del nazismo y todavía hoy sus formas elegantes y sencillas siguen inspirando a los diseñadores.



1 – Imágenes.

- Medalla de Honor del Congreso. (EEUU)
- Cruz Victoria (Gran Bretaña)
- Medalla al Mérito (Austria. (Extinta))
- Cruz Laureada de San Fernando. (España)
- Legión de Honor. (Francia)

2 – Ilustración. HARTLEY, Mardsen. *La cruz de hierro, (The Iron Cross)*, 1915. Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, San Luis, USA. Adquisición de la Universidad, Bixby Fund, 1952.

3 – Ilustraciones. *The Best of Signal*. Magna Books, UK, 1992, (Sin paginar).

4 – Imagen, col. Particular, foto del autor.

5 – Imagen, PECKINPAH, Sam. *Cross of Iron (La cruz de Hierro)*, Inglaterra-Alemania, 1977.

6 – Ilustración. *The Best of Signal*. Magna Books, UK, 1992, (Sin paginar).

7 - Ilustraciones. Motorhead, carátulas.

8 – Imágenes. Publicaciones de moda.

Apartado 8º



Las botas de montar

8.1. Las botas de montar, utilidad y simbolismo. El calzado de campaña, especialmente resistente o relacionado con destrezas como la caballería está relacionado desde siempre con los ejércitos. Ya en su primera concepción, tal y como hoy lo entendemos, el calzado debe su forma al uso militar, ya que la adición del tacón a la suela tiene como finalidad impedir que el pie del jinete se resbale del estribo del caballo.

Las primeras botas de montar tenían por objeto proteger las piernas del soldado que podían resultar heridas, por la acción de otros soldados o por el simple roce con ramas y otros elementos. La caballería romana, por ejemplo, no utilizaba estribos y por tanto el calzado del jinete no requería una forma especial, sin embargo, con la silla de montar moderna con estribos, las botas adquieren una forma espacial y se dotan de grandes tacones para afianzar la posición del jinete. Vemos un buen ejemplo en la *Rendición de Breda*, en la botas que calza Justino de Nassau con imponentes tacones y refuerzos para los estribos (1635, Museo del Prado, Madrid) de Velázquez. (1599-1666).



Grandes tacones y protecciones caracterizan las botas de montar del s. XVII, que guarnecían toda la pierna del jinete. Detalle de *La rendición de Breda*, Velázquez, Museo del Prado, Madrid.

1

Desde entonces, las botas de montar han tenido una función práctica, (reforzar y proteger la pierna del jinete) y de prestigio, ya que representaban a los caballeros, “al orden ecuestre”, que, por poder sufragarse montura y arreos, estaba reservada a las clases elevadas. Las botas de montar tienen un sentido de clase, como vemos y han sido reservadas a la casta de los oficiales en los ejércitos aunque estos no pertenecieran al arma de caballería.

Las botas son, en el arte y en el cartel, un elemento más para representar el militarismo y en Grosz encontramos un ejemplo en el que postrado a los pies de un general del ejército, un burgués recibe su recompensa que llueve en forma de dinero y condecoraciones.

George Grosz, Abrechnung Folgt!



2

Son muchas las ocasiones en las que se ha usado el simbolismo y el efecto psicológico de que producen las botas de montar para condicionar al espectador. Las botas de montar son el hilo conductor en “Sin novedad en el frente”⁶³⁷, al pasar un par de botas de gran calidad de un soldado a otro según van cayendo en el frente del Marne, en Francia, durante la Primera Guerra Mundial. Los soldados mueren pero las botas o el militarismo permanecen y estas siguen llevando, en la cinta de Millestone, a los jóvenes a la guerra.



Las botas de montar pasan de un soldado a otro y estas son un símbolo de los años de guerra que pasan y de cómo los jóvenes que las llevan van cayendo en el combate; las mismas botas llevan al mismo fin a distintos hombres.

3

Precisamente las botas han sido siempre un apreciado botín en tiempo de guerra, siendo muchas veces los prisioneros despojados de ellas e incluso son un trofeo que se arrebató al enemigo caído. En la película *Lawrence de*

⁶³⁷MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente*, Alemania, 1930.

*Arabia*⁶³⁸, el Teniente Lawrence, después de tomar Ackaba, se refiere a los turcos diciendo que “ya no llevan botas”, para expresar que han sido hechos prisioneros. En el filme *Glory*⁶³⁹, (película que narra la existencia de una unidad de hombres de color en el ejército unionista durante la Guerra Civil Americana), las botas o más bien la privación de ellas, representa la discriminación racial a que se ven sometidos estos hombres, los cuales, sin botas, no pueden ser considerados soldados.

La imagen de las botas lustrosas de un oficial nazi se ha repetido hasta la saciedad en el cine. Desde las connotaciones más crueles que retratan al nazi sólo con mencionar o mostrar sus botas, hasta las satíricas o burlonas como las de Billy Wilder en *Uno dos tres*⁶⁴⁰, en la que los oficinistas de la Alemania de la inmediata posguerra taconeán constantemente o en *Traidor en el infierno*⁶⁴¹ del mismo director, en la que el comandante del campo de prisioneros alemán se hace calzar por su asistente sólo para poder cuadrarse sonoramente ante su superior, cuando conferencia con este por teléfono.

Esta comicidad del simbolismo de las botas es llevada al extremo en *Top Secret*⁶⁴², comedia que se basa en la explotación de los tópicos del cine bélico en una continua sucesión de “gags”. En una secuencia de esta película, un plano corto de unas botas revela la presencia de un oficial alemán y hace pensar que los protagonistas han sido descubiertos por el enemigo. Al abrirse el plano descubrimos que nadie lleva puestas las botas.



La imagen de las botas de un oficial alemán son todo un símbolo. En *Top Secret* se utilizan para hacer pensar que los protagonistas han sido descubiertos. Tomamos la parte por el todo y un par de botas inofensivas se convierten en una amenaza.

4

⁶³⁸LEAN, David. *Lawrence de Arabia*, (*Lawrence of Arabia*) GB, Columbia Pictures, 1962.

⁶³⁹ZWICK, Edward. *Glory*, USA, 1989.

⁶⁴⁰WILDER, Billy. *One two three*. (Uno, dos, tres) 1961, United Artist, USA, 1961.

⁶⁴¹WILDER, Billy. *Traidor en el infierno Stalag 17*, 1953, Paramount, USA, 1953.

⁶⁴²ABRAHAM, Regie Jim, *Top Secret*, Paramount Pictures, USA, 1984.

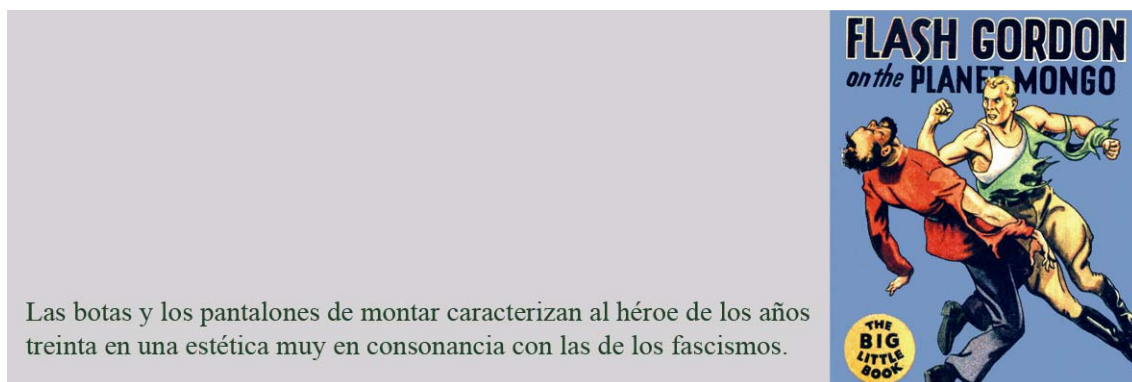
El taconazo es el elemento más caracterizador y más reconocible de la actitud militarista prusiana. Ha sido satirizado con acierto en el álbum de Asterix, *Asterix y los godos*, en el cual los guerreros germánicos se cuadran ante sus superiores y hacen sonar sus inexistentes tacones “escuchándose” un “¡clac!” en las viñetas.



Goscinny y Uderzo en *Asterix y los godos*, ridiculizan el militarismo germánico

5

Si bien Asterix ha caricaturizado la estética militar prusiana, las botas de montar fueron dibujadas en los cómics de los años treinta y cuarenta como un elemento distintivo del héroe, del aventurero y en muchos casos de un personaje situado ideológicamente en el bando de las dictaduras fascistas europeas con las cuales comparte ideología y cuando menos una estética que entonces era tendencia en la moda.



Las botas y los pantalones de montar caracterizan al héroe de los años treinta en una estética muy en consonancia con las de los fascismos.

6

El peso y el sentido que arrastran las botas de montar en los uniformes militares es tal que excepto en algunos ejércitos que han buscado deliberadamente una apariencia próxima al militarismo europeo, han desaparecido de los uniformes de todo el mundo, siendo sustituidas por las botas de cordones al estilo americano.

Hoy en día, las botas también poseen un sentido ideológico y si bien, el modelo de las botas de montar no posee el sentido que tuvo en el s. XX, habiendo sido incluso asimilado por la moda femenina, o la estética del rock, las botas militares se han convertido en un símbolo de algunas tribus urbanas de pensamiento radical. Estas botas son, por lo general, adquiridas como restos de almacenes militares o en algunos casos, diseños de marcas que han ocupado un lugar en la iconografía juvenil.

Botas militares de un “skin”, llamamos la atención sobre el hecho de que los cordones blancos identifican a un skin perteneciente a un grupo de ultraderecha, dado que los cordones blancos sobre las botas negras simbolizan la supremacía de los blancos. Iconografía de nuevo cuño al servicio de una pseudo-ideología que recoge los peores sentimientos de la sociedad contemporánea.





Índice de imágenes

- 1- Ilustración, VELÁZQUEZ, Diego. *La rendición de Breda*, 1635, (detalle), Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 2 – Ilustración, GROSZ, George. *Abrechnung Folgt!, Ahora viene la recompensa*, 57 politische Zeichnungen, Berlin, 1923, Kleine revolutionäre Bibliothek.
- 3 – Fotogramas, MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente*, Alemania, 1930.
- 4 – Fotogramas, ABRAHAMSON, Regie Jim, *Top Secret*, Paramount Pictures, USA, 1984.
- 5 – Ilustración, GOSCINNY, René y UDERZO. Albert. *Asterix y los Godos*. SALVAT, Barcelona, 1999, Pág. 24.
- 6 – Ilustración, *Flash Gordon on the planet Mongo*, The Big Little Books, 1930.
- 7 – Imagen. Skinhead. Foto del autor.

Apartado 9º



9.1. Pequeña historia del monóculo. El monóculo, según el DRAE⁶⁴³, es una “lente para un solo ojo”, destinada a corregir una deficiencia de la visión. Consiste en un lente circular, generalmente con un anillo de alambre alrededor de la circunferencia que puede estar sujeto a una cadena. El otro extremo de la cadena es sujetado a la ropa que se está usando para evitar perder el monóculo.

El anticuario Philipp von Stosch fue quizás el primero en utilizar un monóculo en Roma por la década de 1720, para examinar de cerca grabados y antiguos camafeos. Pero el monóculo no se volvió un artículo de moda de caballero hasta el s. XIX; al ser introducido por influencia de los Dandys. La imagen de un caballero portando un monóculo fue la primera portada de la revista *The New Yorker*.

Pero, por su singularidad o tal vez por la mueca que confiere al rostro al adaptarse constituye un elemento que se ha cargado de algunas connotaciones. No pocos personajes se han caracterizado por el uso del mismo o por conferirles su uso un rasgo especial.

El monóculo fue asociado con hombres ricos de la clase alta. Combinado con un frac y un sombrero de copa, completaba el traje del estereotípico capitalismo en el juego de Monopoly. Los monóculos fueron también accesorios estereotípicos de oficiales militares alemanes de ese periodo, especialmente de la primera Guerra mundial.

9.2. El monóculo, una prenda militar. Particular influencia ha tenido, como decimos, en la moda alemana. Constituye un elemento de afectación prusiana cuya ostentación estaba reservada a los *Junkers*⁶⁴⁴, como Erich Ludendorff, Walter von Reichenau, Hans von Seeckt y Hugo Sperrle.

Cadetes como el joven Erwin Rommel⁶⁴⁵ utilizaba el monóculo en las reuniones de sociedad, pues estaba considerado como un distintivo de rango: (Lucie Mollin, futura esposa de Rommel)”... se sintió muy impresionada por la seriedad y el encanto de Rommel y por la manera en que el joven oficial llevaba el monóculo, distintivo de la

⁶⁴³ Del latín Monoculus, lente para un solo ojo, DRAE.

⁶⁴⁴ Estamento aristocrático alemán

⁶⁴⁵ Militar alemán, Heidenheim 1891 - Nordlingen 1944, conocido como “el zorro del desierto”, comandante del Afrika Korps, durante la Segunda Guerra Mundial.

casta militar prusiana. Naturalmente él lo desenfundaba sólo cuando sus superiores no podían verle, ya que, al no ser un Junker, ese adorno le estaba prohibido.”⁶⁴⁶

La imagen de Walter Model, característico oficial de simpatías nazis, portando un monóculo a imitación de los aristócratas, refleja el deseo de los nazis de apropiarse de los atributos de prestigio de la Alemania tradicional, pese al recelo existente entre el Führer y las clases altas de la Whermatch.



Generales alemanes portando el característico monóculo al estilo prusiano y, a la derecha, un sonriente Model, parece desafiar a las viejas clases militares luciendo la prenda pese a sus orígenes humildes. El monóculo como símbolo de prestigio militar en Alemania.

1

Ya la utilización del monóculo por parte “del hombre al cual le gustaría odiar” convierte esta prenda en un elemento clásico, inquietante y ligado a lo alemán.

El director de cine Willy Wilder (1906.2002) contó con Erich Von Stroheim, (1885-1957) en la película “Cinco tumbas a El Cairo”⁶⁴⁷ (1943), “distorsionando” al personaje del Mariscal Rommel, al cual Von Stroheim sin duda aportaba la carga negativa de su tradición personal representando villanos germánicos⁶⁴⁸. Billy Wilder, no mucho después, hace utilizar el monóculo como elemento de su interrogatorio a Charles Laughton (1899-1962) en *Testigo de cargo*⁶⁴⁹, para

⁶⁴⁶ Los grandes protagonistas de la II Guerra Mundial N° 5: *ROMMEL*, Pág. 6. Guido Gerosa, Ediciones orbis, SA, Pág. 6.

⁶⁴⁷ Luis Miguel Carmona hace el siguiente comentario respecto a esta película en su obra “Las cien mejores películas sobre el nazismo” Cacitel, SL.: “Entre algunos ejemplos de crueldad están algunos personajes reales distorsionados, como el Rommel interpretado por Erich Von Stroheim en *Cinco tumbas a El Cairo* (*Five graves to Cairo*, 1943) de Billy Wilder. CARMONA, Op. cit., Pág. 66.

⁶⁴⁸ Tal vez como homenaje a Stroheim, uno de los oficiales de estado mayor de Rommel, lleva monóculo en la película de Wilder.

⁶⁴⁹ WILDER, Billy. *Witness for the prosecution*, (*Testigo de cargo*), USA, 1958.

acosar, sin conseguirlo, a la fría sospechosa alemana Marlene Dietrich, (1901-1992) quien recordando el argumento del filme, era viuda de un general del ejército alemán y se había casado con un soldado inglés para salir de la destruida Alemania.

De este modo y con el sentido del humor que le caracterizaba, Wilder introduce el monóculo como un elemento relacionado con la sospecha, con los métodos oscuros del interrogatorio y en relación con lo alemán.

Encontramos un cartel de propaganda americano, diseñado para el frente italiano, fechado en 1942 y mostrado en la ilustración siguiente, en el que el monóculo juega una pieza clave para desenmascarar al antiguo aliado y actual enemigo. Representa una caricatura de un general alemán en cuyo monóculo se refleja la imagen de un hombre muerto en la horca y bajo el cual reza la leyenda *Ecco il nemico* (Este es el enemigo)⁶⁵⁰.

Cartel americano de 1942. (*Aquí está el enemigo*). El monóculo de un general alemán refleja los crímenes nazis. Contundente imagen que convierte un inocente accesorio en cómplice de un crimen.



2

Esta imagen que bien podría estar inspirada en la del general Walter Model, tiene su precedente de maldad en el estereotipo creado para la pantalla por Erich Von Stroheim. La imagen de Stroheim ha sido un icono tanto en los personajes que interpretaba como en el atuendo que lucía como director de cine. Viste Stroheim, de manera muy semejante a los malvados a los que dio vida. Así se hizo muy popular el uniforme extraoficial del director de cine de Hollywood de los años veinte del siglo pasado, caracterizado por un atuendo “deportivo” a la moda de la época y botas y pantalones de montar. Incluso podemos encontrar un sustituto del monóculo en el visor que muchos directores aun llevan colgando de su cuello.

⁶⁵⁰ Crónica Militar y Política de La Segunda Guerra Mundial. SARPE, 1978, Pág 141.

Esta imagen se ha utilizado como una ironía, una burla a la figura del director, del *Kommandant* de un estudio de rodaje, y tiene uno de sus recuerdos más amables en la película *Cantando bajo la lluvia*⁶⁵¹, que desarrolla su argumento en los últimos años del cine mudo y la aparición de las primeras películas sonoras.

Este atuendo deportivo era semejante también al uniforme estadounidense de la época, que en este momento se había separado de las tradiciones uniformológicas europeas. Pese a incorporar elementos más modernos (como el sombrero de ala ancha para el sol, que aún utilizan los “Scouts”), conservaba botas o polainas y pantalones de montar en color caqui.

Algunas figuras famosas que usaron un monóculo incluyen a los políticos británicos Joseph Chamberlain, y a sus hijos Austen y Neville, el nacionalista musulmán Mohammad Ali Jinnah, el presidente portugués António de Spínola, a los directores de cine Fritz Lang y como hemos citado de forma especial, Erich von Stroheim, al actor Conrad Veidt, a los artistas dadá Tristan Tzara y Raoul Hausmann, al poeta Alfred Lord Tennyson, y quizás irónicamente a Karl Marx. En la historia de la pintura, destaca el retrato de la periodista Sylvia Von Harden del expresionista alemán Otto Dix. Barnett Newman usaba un monóculo para ver con detalle sus trabajos, también el famoso cantante Richard Tauber usó un monóculo para enmascarar su estrabismo.



3

Tal vez como contrapunto a la imagen militar, o buscando la elegancia del dandy o del artista, numerosos personajes del s. XX incorporaron el monóculo a su imagen personal: Retrato de Fritz Lang, la periodista Sylvia Von Harden, de Otto Dix, retrato de Tristan Tzara, de Delaunay y dibujo de Raoul Hausmann.

La película *El jovencito Frankenstein*⁶⁵², (Mel Brooks,) realiza una completa revisión de tópicos cinematográficos en la que es una inteligente comedia sobre el lenguaje del cine. En esta sucesión de personajes exagerados

⁶⁵¹ DONEN, Stanley. *Singin' In The Rain*, (*Cantando bajo la lluvia*), Metro Goldwing Mayer, USA, 1954.

⁶⁵² BROOKS, Mel. *Young Frankenstein*, (*El jovencito Frankenstein*), Twenty Century Fox, USA, 1974.

destacamos uno que cumple con todas las características del militar, llevadas al extremo de lo ridículo, pero que es una excelente muestra de cómo los creadores conocen estos lenguajes de los que hemos hablado en estas páginas y de cómo su utilización alude a una serie de códigos conocidos por el público en general. Nos referimos al personaje del comisario de policía que investiga las actividades del nieto de Frankenstein o “Fronkonstin”, como se prefiera. Caracterizado como un veterano militar, su cuerpo es una completa colección de mutilaciones y aparatos ortopédicos, todos comentados en este estudio y entre los que queremos destacar en estas páginas el afectado monóculo que luce sobre un parche en el ojo. La suma de mutilaciones da lugar al absurdo, resultando cómico un militar que conserva el monóculo pese a haber perdido el ojo.

En la producción de 1974, *El jovencito Frankenstein*, Mel Brooks hace una parodia de los elementos clásicos que caracterizan al militar veterano. Cicatrices y prótesis culminal en un monóculo llevado sobre un parche en el ojo.



4

Podemos encontrar en esta imagen un recuerdo de Fritz Lang, habitual portador de monóculo, a quien en sus últimos años era posible ver con un parche en un ojo y un monóculo en el otro.

Entre los portadores famosos ficticios se incluye a Wilkins Micawber, Mr. Peanut, Edgar Bergen interpretado por Charlie McCarthy, El enemigo de Batman, El Pingüino, la mayoría de las encarnaciones del Colonel Mustard del juego Cluedo, el General Wellington, personaje de Tim Burton en la película *La novia cadáver*⁶⁵³, algunos enemigos de Tintín, como el Doctor Muller o el Coronel Sponsz o El siniestro Conde Broken, ayudante del Dr Infierno en la serie televisiva de TV Mazingher Z, o el malvado científico alemán enemigo de Kim Possible , en las series más recientes de dibujos de Disney.

⁶⁵³ BURTON, Tim, *La novia cadáver*, Warner Bros Pictures, GB, 2005.



“Alemanes” con monóculo, de izquierda a derecha: el “Conde Brocken”, siniestro ayudante del Dr Inferno en la serie de TV *Mazinger Z*, Erich Von Stroheim en *Foolish Wives* (1921), viñeta de *El cetro de Ottokar*, catálogo de la exposición *Hergé*, Centre Georges Pompidou, París 2007.

5

Como resumen diremos que el monóculo ha pasado de ser un elemento aristocrático y representante de las castas militares, a convertirse en un elemento recurrente, incluso algo cómico, relacionado con lo alemán y con lo militar, que no puede faltar a la hora de retratar al viejo soldado y normalmente al personaje malvado.



1- Imágenes, generales alemanes. WILLIAMSON, Gordon. *German Commanders of World War II (I)*, Osprey Publishing, London, 2005.

2 – Ilustración, Cartel Americano, 1942. BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008.

3 – Imágenes:

- Fritz Lang, retrato 1956.
- DIX, Otto. *La periodista Sylvia Von Harden*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- DELAUNAY, Sonia. *Retrato de Tirstán Tzara*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- HAUSSMAN, Raoul. *Otto Dix*, Centre Georges Pompidou, Paris.

4 – Fotograma. BROOKS, Mel. *Young Frankenstein, (El jovencito Frankenstein)*, Metro Goldwing Mayer, USA, 1974.

5 – Ilustraciones:

- Mazinger Z, Ediciones Panrico, (colección de cromos) Madrid, 1982.
- RENOIR, Jean / VON STROHEIM, Erich. *Foolish Wives*, Cartel, 1921.
- VVAA, *Hergé*, catálogo, Centre Georges Pompidou, París , 2007, Pág. 595.



Conclusiones

A través de esta tesis hemos investigado la influencia de las imágenes relacionadas con la guerra o lo militar y que de algún modo tienen una repercusión en la cultura visual.

Para esto ha sido preciso efectuar una selección de las mismas, delimitar aquellos grupos que por su importancia artística o su influencia en la cultura occidental son importantes y deben ser tenidos en cuenta en un estudio de estas características. Desde el sentido de lo épico en la pintura, en el que se manifiestan diferencias como aquellas entre Gericault y Goya, el cine bélico con filmes comprometidos con el pacifismo, pero que se expresan a través de un lenguaje que los incluye dentro de los conocidos como “de guerra”, hasta las películas de entretenimiento, aventuras o exaltación de las hazañas militares. También las manifestaciones culturales como la moda, nada sospechosa de militarismo, es puesta en tela de juicio y se han buscado las imágenes que asocian la estética militar y muy especialmente la heredada del nazismo como generadoras de clichés estéticos, oscuros y no siempre bien definidos, pero siempre atractivos.

Tratar de la guerra y aun más, del arte en la guerra o de las manifestaciones culturales que la rodean no es fácil ni en modo alguno popular. Nadie quiere pensar en la guerra, estando recientes los padecimientos de tantos conflictos o el horror del terrorismo. Sin embargo desconocer no nos hace más libres, sino al contrario.

En este estudio hemos prestado atención a aquello que nos atrae de las imágenes de lo militar y de la guerra, a la seducción de lo dañino, la atracción por el dolor, por la brutalidad y por las estéticas que a lo largo del tiempo han acompañado a los conflictos, embelleciéndolos y prestándoles parte del atractivo que tienen en la cultura visual. Los márgenes de este estudio, los objetos del análisis, son diversos, en ocasiones difusos, poco tenidos en cuenta por historiadores y su selección ha pretendido abarcar un campo visual amplio, que no excluya, sino integre todo aquello que pueda tener influencia en la cultura visual contemporánea, más allá del contexto histórico concreto en el que se produjeron.

Los capítulos y apartados en los que hemos dividido este estudio analizan imágenes procedentes del arte, así como otras más vulgares, procedentes de la publicidad, el cine o la música pop y se han dividido en dos bloques. En el primero se ha hecho un análisis de nueve temas que consideramos clave: la arquitectura militar, el camuflaje, la ficción en la guerra, el cine erótico sobre nazis, el exotismo de lo militar, la guerra y el comic, la relación entre la guerra el arte y el derecho, y la consideración de lo militar como patrimonio a través del museo y otras actuaciones culturales. Esta parte se complementa con un diccionario o archivo que pretende arrojar luz sobre términos que, relacionados con la guerra o lo militar adquieren un significado especial y que se hallan

insertos en el conocimiento popular occidental, a través del arte, el cine, la moda o los lenguajes de la publicidad.

Algunas de las conclusiones obtenidas se pueden resumir de la siguiente manera.

La necesidad de la defensa y el avance de la tecnología han condicionado el desarrollo de la arquitectura militar, surgiendo formas que han trascendido de las necesidades militares que las han dado lugar y se han considerado obras de arte y elementos portadores de belleza. Del castillo al fuerte y de la muralla al bunker. Por otra parte la destrucción de la guerra, en ocasiones también ha originado modelos estéticos, desde el culto por la ruina en Ruskin, a los contemporáneos paisajes desolados de Kiefer: la construcción y la destrucción en relación con la guerra.

El camuflaje es una técnica, presente en la naturaleza, pero desarrollada por el hombre como artificio para la guerra, sin embargo ha sido capturado por el arte como modo de expresión y por la moda civil como tendencia. Picasso exclamó al contemplar los primeros blindados camuflados circular por París camino del frente, que eran ellos (los artistas) los que lo habían inventado. Efectivamente, la relación entre el camuflaje y los artistas, desde las telas impresionistas hasta la fractura del objeto en el cubismo ha sido estrecha: la Bauhaus diseñó algunos de los modelos de telas miméticas más modernos y avanzados para aquellos que poco después la cerrarían y perseguirían a sus integrantes. Posteriormente el arte pop se hizo eco de la asunción por parte de la sociedad civil de los modelos camuflados que el ejército estadounidense utilizó en guerra de Vietnam. El camuflaje representa de manera muy acentuada cómo una necesidad militar es captada por su estética y transfigurada en lenguaje popular, en tendencia, en belleza, en arte.

La creación de personajes fantásticos, de mitos en definitiva, está presente en todas las culturas, que la satisfacen de manera parecida. Los mitos modernos dan lugar a personajes, heroes inspiradores y villanos sobre los que descargar las culpas de cada momento y la fantasía de su creación está sujeta a normas en las cuales, la carga de tradición y los clichés culturales definen la naturaleza de los mismos. Las espadas de fuego bíblicas, tan representadas iconográficamente en la historia de la pintura, son hoy sables de luz en galaxias lejanas, el robot decimonónico, fascinación humana por crear vida, y que tiene precedentes mitológicos, literarios o más reales como los modelos atribuidos a Juanelo Turriano, se refleja hoy en amenazas venidas del espacio como ejércitos destructores. La armadura, lo metálico como aquello que se opone a lo vivo es una amenaza en nuestra cultura. En la ciencia ficción, desde *Metrópolis* a *Star Wars*, la modernidad nunca es buena y la guerra está de algún modo asociada a esa promesa de futuro.

Otro aspecto relevante que hemos querido tratar es el de la relación entre la estética nazi y el erotismo y la pornografía. ¿Cómo es posible una simbiosis tan próxima entre la brutalidad y la sensualidad? ¿Cuál es la razón por la que un régimen que persiguió y censuró la homosexualidad haya visto hoy convertidos algunos de sus símbolos en iconos gays? Una posible explicación la

encontramos en la carga estética implícita en el fascismo, en una búsqueda de una sociedad eminentemente estética, sin disonancias, aun a costa de la propia sociedad. Así se conjuga la ideología racial, el placer de uniformes viriles y bien cortados con el ejercicio de una extrema brutalidad. La estética, aparentemente sin ética y las relaciones de dominio y sumisión tienen una rápida lectura desde lo sexual, aunque en algunos casos esta relación sea patológica. Bataille, argumenta que el fin al que tiende toda experiencia sexual, es manchar, blasfemar y que ser agradable, como ser civilizado, es ser completamente ajeno a esta experiencia salvaje. De esta manera la estética nazi es el fetiche de una pornografía que criminaliza la belleza y que convierte el crimen y la tortura en un objeto de placer erótico.

Lo militar, según tratamos en el capítulo 5º, posee un poder evocador, un exotismo basado en parte en el hecho de que, en todas las épocas, los militares han procurado para sí los mejores adornos, los más lujosos pertrechos, con el fin de adornar su profesión y cargarla de prestigio. Este exotismo de lo militar, que lo hace atractivo, está presente en numerosas manifestaciones de la cultura. En el caso de la moda, hemos asistido a lo largo del s. XX a una uniformación de la sociedad, en especial de la gente joven occidental, que junto con los jeans se ha apropiado de prendas procedentes del guardarropa militar y las ha convertido en atributos de la juventud, símbolos de rebeldía o inocente moda. En parte, la música pop y rock ha guiado esta tendencia en la que encontramos no pocas contradicciones: por una parte, en la segunda mitad del s. XX, una tendencia pacifista en el pensamiento y en la expresión, como respuesta al recuerdo de la SGM y como rechazo a los conflictos vividos con posterioridad, y por otra, la utilización de prendas militares como rebeldía o como extraña provocación en el caso de la utilización de simbología nazi por parte de algunos grupos de rock, nada sospechosos de simpatizar con dicha ideología. La estética se separa de la ética pero no podemos pensar que es casual la utilización de símbolos y caracteres tan cargados de un sentido negativo y terrible. La fascinación que produce el fascismo se manifiesta en la moda y en otras corrientes contraculturales, los símbolos siguen vigentes, el cuero, el color negro, las calaveras, la sensualidad son los elementos de un lenguaje creado en el s. XX y que aun nos concierne.

El cómic es una de las manifestaciones culturales más vivas en la actualidad, por el contacto tan directo que tienen con el público, que sigue las publicaciones, las colecciona y hace de los personajes seres populares. La guerra ha estado presente en el cómic, los personajes de guerra han animado a los jóvenes a ir al frente, han creado espíritu combativo, han señalado al enemigo o se han recreado en una estética. En otras ocasiones han sido denuncia de atrocidades, alegato pacifista desde la misma estética de las armas o reflejo de la época y la situación política que los ha visto nacer.

El arte ha representado batallas, rendiciones, victorias, ajusticiamientos, no sólo a través de la pintura, sino en manuscritos, películas de cine, fotografías etc. El derecho, por su parte, cumple su función, que no es otra que la de organizar la vida social garantizando a la vez el espacio propio de cada individuo, a través de la mediación de preceptos concretos. Aunque algunas filosofías, antropologías y religiones surgidas en la antigüedad clásica hunden

sus raíces en la dignidad de la persona humana como presupuesto esencial, ese principio ha sido, durante muchos siglos, tenido débilmente en cuenta. Después de la SGM la estética visual ha transmitido como barbarie toda forma en que el vencedor dispone de la persona del derrotado en cualquiera de sus formas, evidenciando una evolución en el ámbito jurídico que sin embargo raras veces tiene una aplicación real. El arte ha retratado ejecuciones, arrestos, genocidios, utilización de armas prohibidas y toda forma de aplicación de justicia o de violación de esta en las guerras, constituyendo, en ocasiones un documento que nos permite acercarnos a la historia y a la consideración que estos hechos han tenido en cada momento.

Por lo visto hasta ahora se hace necesario reflexionar sobre el tratamiento que las imágenes de guerra reciben. El arte ha representado imágenes de guerra desde un punto de vista épico, engrandecedor de las gestas militares y también desde el punto de vista del horror, de la denuncia, pero es en este caso y precisamente en él, es decir en aquellas imágenes de la fealdad o del horror en las que el arte se muestra más indulgente con la guerra o con las imágenes extremas, pues, ellas, a pesar de representar hechos terribles y objetivamente adversos, el arte no puede dejar de utilizar sus recursos para hacerlos estéticos. Goya, y citamos aquí al artista aragonés por considerar que en su serie de los desastres pretende como ningún otro artista mostrar el horror, no puede dejar de aportar una dosis de belleza, de construir con cuerpos mutilados y actos criminales imágenes bien resueltas, composiciones bien aderezadas, en definitiva, objetos estéticos.

La guerra ha trascendido al juguete, quizás una de las máximas expresiones de la cultura popular, que convierte la guerra en juego, se ha hecho espectáculo a través del cine, motivo de prestigio y recuerdo en las salas de batallas de palacios y castillos, se ha ensalzado la masacre como acto heroico y la muerte ha sido “bella muerte”, o se nos ha presentado el fin del mundo como hecho estético. Y siempre han sido las imágenes de guerra las que nos han traído este mensaje.

Por último, la consideración del museo militar, no exclusivamente como almacén de recuerdos sino como medio educador, para explicar los conflictos y las causas que los han dado lugar, ha de desembocar en unos planteamientos museológicos y museográficos nuevos, que contribuirán al recuerdo, pero también a la enseñanza, desde una óptica renovada y libre de prejuicios que contribuya a que el museo militar, en ocasiones anticuado, pero también a veces injustamente tratado, ocupe su lugar como difusor de cultura y contribuya a crear un sentimiento de paz y justicia en el mundo.

En la segunda parte de este estudio se ha hecho una compilación de términos, agrupados en apartados, que pretende servir como diccionario o archivo de ideas cuya descriptación se ha hecho con el fin de dar luz sobre algunos aspectos que están presentes en la cultura visual, que pertenecen a lenguajes comunes y que ordenamos y tratamos aquí.

Según el historiador británico John Keegan, “la guerra es cultura”. Desde este punto de vista, se pueden abordar desde un punto de vista estético, aspectos, elementos o secuelas de las mismas, para descubrir cual es la lectura cultural, la huella o la impresión que estos representan, que pertenecen a la cultura visual del entorno occidental y a los lenguajes comunes de nuestro tiempo.

En el primer apartado de este archivo hemos tratado algunos elementos que forman parte de la iconografía habitual en la representación, principalmente pictórica de la guerra. Lo épico, el fuego, la sangre, la calavera, las fauces, el número o el desnudo son aspectos que adquieren un carácter especial cuando se refieren a lo militar y a la guerra, En ocasiones acompañan, embellecen, representan entornos extremos, enmarcan la acción del héroe, mientras que en otros casos hablan de miseria y de sufrimiento. Gericault y Goya, lo heroico y lo trágico, veremos algunos casos.

La mutilación es una de las más evidentes consecuencias de la guerra, las calles berlinesas de Grosz y Dix se llenan de soldados mutilados al mismo tiempo que, a imagen de la iconografía medieval, se establece un símil entre la degradación física y la degradación moral del individuo. Las cicatrices o mensuras lucidas con orgullo por militares de todas las épocas contrastan con la denuncia que a través de la representación de la mutilación y de la prótesis como elemento ajeno a lo humano establecen los artistas. En paralelo con lo descrito al referirnos al robot, el cartel, la pintura, la CF y las modernas actuaciones presentan como inquietante a aquel ser que ha sustituido parte de su anatomía por elementos mecánicos. El progreso, la modernidad como amenaza, el Cyborg, de forma semejante con las actuaciones artísticas de Orlán o Sterlac. Por otra parte cabe destacar como el carácter agresivo de las imágenes de mutilaciones tienen un efecto secundario, el de la indiferencia. Aludiendo de nuevo a la escritora Susan Sontag, esta nos explica como el hecho de sufrir es diferente de la convivencia diaria de las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión, antes aun, pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes se crea la incitación a ver más y más. Las imágenes transfiguran, nos dice la escritora, las imágenes anestesian. La visión de las imágenes de la violencia insensibiliza éticamente.

Dentro de esta tesis, lo alemán, como relacionado con lo militar y con la guerra tiene un gran peso. Esto es así porque consideramos que Alemania, protagonista de dos guerras mundiales, ha dejado tras de sí una impronta guerrera que está presente en el imaginario y que al aludir a ella, los clichés sobre lo alemán funcionan en todos los ámbitos. Desde las parodias de Chaplin, a los pandilleros de *La naranja mecánica* o los uniformes de *La guerra de las galaxias*, lo alemán está presente en todos los momentos en los que se alude a lo militar.

Tras esto, el análisis de los uniformes alemanes y sus tópicos es imprescindible. El nazismo dejó tras de sí un recuerdo de horror sin precedentes. Generalmente se piensa que el nacionalsocialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El nacionalsocialismo y otros movimientos fascistas como el italiano o el español también representan

un ideal que aun subsiste hoy, bajo otras banderas o en contextos culturales muy diferentes.

Este se refiere el ideal de la vida como arte, el ideal de la belleza, fundamental a nuestro modo de ver para comprender el arraigo que tuvieron los movimientos fascistas en la juventud, el fetichismo del valor y otra serie de conceptos que persisten en el culto a la belleza actual.

Este ideal de belleza se plasmó en el diseño de una amplia parafernalia, de todo un sistema estético que concierne y mucho a los ideales de belleza occidentales y de manera particular, en el diseño de unos uniformes, banderas, orlas y en la creación de un ejército de bellos soldados y poco a poco se ha convertido en un referente cultural y anticultural que pervive hoy. El uniforme alemán fue concebido para, incorporando la tradición militar alemana, representar esos ideales de belleza, de perfección física y moral que autorizara al ejercicio de la violencia sin límites. Uniformes bien cortados, para vestir a unas élites que no sólo debían vencer sino seducir. Los teatros remotos y románticos, los colores fuertes y una eficaz propaganda contribuyeron a crear un mito que ya había comenzado mucho antes, con Federico el Grande y con Von Stroheim después y que sigue teniendo vigencia en la representación del soldado, así como del malvado, pero también de la seducción.

Otros apartados de este anexo incluyen otros atributos militares o civiles que, en relación con la guerra toman un sentido especial. Determinadas orlas o colores, las botas, los guantes o los monóculos identifican al militar, nos hablan de las guerras y dibujan la actitud de el personaje que los luce.

Así pues se estudian diferentes aspectos de la guerra, de lo militar y sus consecuencias, desde una actitud a una condecoración, desde la exaltación de lo épico al horror en los rostros de los mamelucos de las pinturas de Goya.

El devenir de la humanidad está salpicado por conflictos, guerras y actuaciones militares que incluso en tiempo de paz o desde la neutralidad definen la historia, marcan las fronteras, o crean tendencias de pensamiento, modas o enfrentan a las culturas. Citando a Gaston Bothoul en el prefacio de su *Tratado de Polemología*, sustituyamos la clásica máxima “Si quieres la paz, prepárate para la guerra” por otra que rece “Si quieres la paz, conoce la guerra”. En este estudio no se ha pretendido conocer toda la guerra, sino ofrecer un panorama sobre la influencia en algunos aspectos de la cultura visual, no para corregirlos, pues nada tienen en sí de dañinos, sino para saber que vivimos con ellos. La guerra es una actividad exclusivamente humana, y según Susan Sontag, principalmente masculina. Ninguna otra especie la conoce y según muchos investigadores del tema, extrae nuestras mayores virtudes y nuestros peores vicios.

Si tomamos como frivolidad tratar la estética de la guerra, ¿no deberíamos más bien felicitarnos de que incluso en la guerra, el afán por encontrar belleza, por construir entre la destrucción nos involucre? ¿No es una prueba de que la vida sigue y que debería llenarnos de contento?

La toma de posiciones es inevitable y la estética marca con rigor nuestros pensamientos, los acompaña y les presta sus ropajes. Nuestros valores están

impregnados de las imágenes, en la forma peculiar de llevar una prenda, en nuestra arquitectura, a la hora de asistir al cine... Lo que nos produce repulsión también puede resultarnos seductor, es la eterna contradicción del pecado. Los temas son infinitos, están relacionados entre sí, como todo lo que conocemos, formando un complejo sistema.

Como conclusión y resumen podríamos aportar la idea de que en lo referente a la influencia de lo militar o las guerras en la cultura visual, asistimos a un predominio en algunos casos de los valores estéticos sobre los éticos o, en cualquier caso, a una contradicción en cuanto a su valoración, de lo que es bello sobre lo que es bueno y que las formas creadas para destruir poseen un atractivo que hacen de ellas objetos de consumo.

La historia militar del s. XX y en particular el nazismo han tenido, como hemos explicado, un peso especial en esta tesis, pues así se ha demostrado que sucede en nuestra iconografía, en la que el recuerdo de las guerras mundiales ha creado un espacio especial para lo alemán. El nazismo, como decimos, ha encarnado como ningún otro movimiento la importancia de la estética, la tentativa de modelar estéticamente el mundo, a costa incluso, de la humanidad misma. El nazismo, asume de forma absoluta y como ningún régimen hasta entonces el monopolio de las apariencias.

También se han investigado otras influencias como las del mundo antiguo o napoleónico, a través de la escultura, la arquitectura o la pintura, pero la cultura visual actual, debido en gran medida a la potencia de los medios de difusión y al cine, ha hecho un cliché de lo alemán.

El modo en que las imágenes de guerra pasan de ser recuerdo o lección a moda o tendencia es algo que tiene mucho que ver con la forma en cómo nuestra cultura consume las imágenes. La saturación, la repetición tienen un efecto des-sensibilizador, en tanto a que una imagen, repetida mil veces o sacada de su contexto, pierde su significado original y queda como mero significante. No es que las imágenes hayan perdido su carga, es que, en palabras de Susan Sontag, “ya no importa”

En este sentido, concluimos que las imágenes de guerra y lo militar, tienen por alguna razón una especial pregnancia en nosotros, y que atraídos por una extraña morbidez las consumimos de multitud de formas, olvidando rápidamente el terror que en ocasiones representan para disfrutarlas solamente como imágenes, como estética o como belleza. La memoria en este caso es selectiva y conserva con agrado las formas del objeto, para olvidar otras consideraciones que podrían ser molestas o colocarnos en una contradicción.

El desarrollo de la fotografía permitió documentar las guerras, a partir de la de Crimea (1854-56) y las convirtió en algo cotidiano. Las imágenes de campos de batalla repletos de cadáveres y de pueblos franceses devastados en la Gran Guerra, palidecen ante la captación del momento de la muerte del conocido republicano de Cappa o de la liberación de los campos de exterminio nazis o de los supervivientes de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki. Desde aquí hasta los atentados del 11 S o del 11M, el cine después

de la fotografía nos ha construido los clichés de lo real, acostumbrándonos tras décadas de efectos especiales a convivir entre estéticas explosiones y el tableteo de las ametralladoras ante las que, como un ballet, van a morir interminables hileras de alemanes o japoneses. Nos hemos acostumbrado a la conmoción como forma de estímulo, “la belleza será convulsiva o no será”, proclamó André Breton y nosotros hemos superado la barrera del horror, así como de la sorpresa. Los límites de la conmoción se encuentran ahora más lejanos que en tiempos de Goya y se hallan en el punto más distante de nuestra imaginación. Las imágenes de guerra, las imágenes de lo real se confunden con la ficción que construye la nueva realidad de emisión en directo y canal 24 horas. De esta manera la estética creada por artistas que pretendía alejarnos de la guerra y el testimonio del horror de los reporteros se convierte en argumento mercantil, “si hay sangre va en cabeza” reza el slogan de la prensa sensacionalista y así lo real pasa a ser imagen de consumo, y la estética de la guerra y por ende de lo militar es absorbida con mucha más rapidez por la cultura popular que no distingue, que no hace preguntas. “La guerra ha agotado las palabras”, declara Henry James en 1915 en *The New York Times*, a propósito de las imágenes de la PGM.

Era sólo el principio.



- AGUILAR HORNOS, Jaime. *Uniformidad de la Aeronáutica Española*, Edit. Museo del Aire, 1993.
- AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona. *Meditaciones, soliloquios*.
- ANDERSEN, Hans Christian. *El soldadito de plomo*. Cuentos de Andersen, Círculo de lectores, Barcelona, 1966.
- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*, Ensayos Destino, Barcelona, 1991.
- ARISTÓTELES, *El arte Poética*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- Atlas ilustrado de la segunda guerra mundial*. Susaeta ediciones, Madrid.
- BARCELÓ, Miguel. *Paradojas: Ciencia en la Ciencia Ficción*. Textos y manifiestos del cine. Cátedra, 2000.
- BARTHORP, Michael. *Los old contemptibles (Los viejos despreciables)* Osprey Editions/Ediciones del Prado, Madrid, 1994.
- BEEVOR, Anthony. *París después de la liberación, 1944-1949*, Memoria Crítica, Barcelona, 2006.
- BOTHOU, Gaston. *Tratado de Polemología*, Ediciones Ejército, Madrid, 1984.
- BOTTOMLEY, Ian & HOPSON, Andrew. *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*. Crescent Books, New Jersey, 1988.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las Ideas Estéticas*. Cap 1. Placer y experiencia estética. Conocer el arte. Historia 16, Madrid 1997.
- BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- BRYANT, Mark. *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008.
- BUENO, José María. *Uniformes del III Reich*. San Martín: Historia del Siglo de la Violencia. Librería Editorial San Martín, Madrid, 1978.
- CAIDIN, Martin. *ME 109, un caza incomparable*, Librería Editorial San Martín, Historia del Siglo de la Violencia, Madrid, 1974.
Zero, un caza famoso. Librería editorial San Martín, Historia del siglo de la violencia, nº 20, Madrid, 1974.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

- CALL, Deborah. *The Art of Star Wars, Episode V, The Empire Strikes Back*. Titan Books, London, 1997.
- CAMESASCA, Ettore. *Los grandes maestros del arte, Mantegna*, Sacala/Riverside, Florencia, 1992.
- CARMONA, Luis Miguel. *Las cien mejores películas sobre el nazismo*, Cacitel, SL Madrid, 2005.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve Historia del Urbanismo*. El libro de bolsillo, Alianza. Madrid, 1989.
- CORRAL, José Luís. (Prólogo) *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa. Barcelona, España, 2005.
- Crónica Militar y Política de La Segunda Guerra Mundial*. SARPE, 1978.
- DAVID, John, (Edit) *Star Wars / the power of myth*, Dorling Kindersley, Londres 1999.
- DE LA GARDE, Jean. *German Soldiers of World War Two*. Histoire & Collections, Paris, 2005.
- EBERHARD, Köning, *Las muy bellas horas del Duque de Berry*, Ed Casariego, Madrid, 2001.
- ECO, Humberto. *Historia de la fealdad. (Storia de la Bruttezza)* Lumen, 2007.
- EDGE, David & MILES PADOCK, John. *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Illustrated History of Weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, UK, 1992.
- Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *AFRIKAKORPS, Rommel, el zorro del desierto*. Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
- Editores de Time-life Books. “El Tercer Reich”, *Las SS*, Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
- FIELD, Ron. *Forts of the American Frontier 1820-91*, Fortress, Osprey Publishing, London, 2005.
- GAUMER, Patrick & MOLITERNI, Claude. *Diccionario del Cómic*, Larouse, Barcelona, 1994.
- GRAVETT, Christopher. *Guerras de Asedio en la Edad Media* Colección Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey, Madrid, 1997.
- Grandes Pintores del Siglo XX, 22. Mondrian*. Globus Comunicación, Madrid, 1995.

-GREEN, William. *El caza cohete*, San Martín, Historia del Siglo de la Violencia, Madrid, 1974.

-GODWIN, Malcolm. *Ángeles, una especie en peligro de extinción*, Círculo de Lectores, Madrid, 1991.

-GONZALEZ FIERRO-SANTOS, José María *Ultimátum a la Tierra*, Libros Dirigido, Colección: Programa Doble. Madrid, 1987.

-GOSCINNY, René y UDERZO, Albert. *Asterix en Bélgica*, Ediciones Junior, Barcelona, 1979.

Asterix y los Godos. SALVAT, Barcelona, 1999.

Asterix legionario, SALVAT, Barcelona, 1975.

-HALL, James. *Diccionario de temas simbólicos y artísticos*. Dictionary of subjects and Symbols in Art. Alianza editorial, Madrid, 1987.

-HANKINSON, Allan. *1ª del Bull Run, la primera victoria del sur*, Colección Batallas de la Historia, Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994.

-HAYTHORNTHWAITE, Philip. *The Alamo and the war of texan independence 1835-36*, Men at arms series, Osprey Military, London, 1985.

-HEATH, Ian, *Los vikingos*. Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey Madrid, 1994.

-*Historia de la Música Rock* ORBIS. SA, Barcelona, 1981.

-*Historia del Rock*. Promotora de Informaciones SA, Madrid, 1986.

-HOGG, Ian. *The Illustrated History of Military Vehicles*, New Burlington Books, London, 1984.

-HONNEF, Klaus. *Arte Contemporaneo*, Taschen, Alemania.

-HORNE, Gerald, *The color of fascism: racial passing, and the rise of right-wing extremism*. GB, 2006.

-JALLON, Marc. *Tout Asterix*. Ifrane Editions, Paris, 1994.

-JOHN, David. (Ed.) *Star Wars/ The Power of Mith*, Dorling Kindersley, London, 1999.

-JOHNSON, Paul. *Castles of England, Scotland and Wales*. Guild Publishing London, 1989.

-KATZ, Mark. *Custer in Photographs*, Yo-Mark Production Co, 1st edition , USA, 1985.

- KEEGAN, John. *Historia de la Guerra. (A history of warfare)*, Planeta Barcelona, 1995.
- KLAUSEWITZ, Karl Von. *De la Guerra (Von Kriege)*, Edición íntegra, La esfera de los libros, Madrid, 2005.
- KONING, Eberhard. *Caravaggio*, Koneman ,Colonia, 1998.
- KRAWCZYCK, Wade. *German Army Uniforms of World War II*, The Crowood Press Ltd. 1996
-
- Kylie, *The Exhibition*. Catálogo, Victoria & Albert Museum, London, 2007.
- *La música y el III Reich, De Bayreuth a Terzin*. Fundació Caixa Catalunya /Cité de la musique. Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo título. La Pedrera, del 26 de feb al 27 may 2007. Barcelona, 2007.
- LIPATOV, Alexey. *Stalin Vs Hitler*, Norma, Barcelona, 2000.
- *Los grandes protagonistas de la II Guerra Mundial Nº 5: ROMMEL*, Guido Gerosa, Ediciones Orbis, SA, Madrid, 1984.
- MACKSEY, Kenneth. *Afrika Korps*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Campañas, libro nº 1, Madrid, 1977.
- Beda Fomm, la victoria clásica*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Batallas, nº 14, Madrid.
- División Panzer, el puño acorazado*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Armas, nº 16, Madrid, 1977.
- MENA MARQUÉS, Manuela. Edit. *MANET en el Prado*. Catálogo, Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004.
- Goya en tiempos de guerra*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.
- MIROUZE, Laurent. *World War II Infantry, Europa militar* nº2, Window and Greene, London, 1990.
- Moda, una historia desde el s. XVIII al XX/ La colección del instituto de la indumentaria de Kyoto*. Taschen, Alemania 2003.
- MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós Estética, Barcelona, 2007.
- MORENO NIETO, Luís; MORENO SANTIAGO, Ángel. *Juanelo y su artificio: antología*. Toledo: DB ediciones, 2006.
- Museos del mundo*. Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- Museu Episcopal de Vic. *Guía de las colecciones*, Edición Museu Episcopal de Vic, 2007.

- NEWARK, Tim. *Camouflage*. Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, London, 2007.
- NORRIS, Margot. *Writing War in Twenty Century*, Charlottesville, Pág.34, University Press of Virginia, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1883-1995) “El espectador”: (Antología) 2ª Ed. Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo: *El genio de la guerra y la guerra alemana*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- PARET, Peter. *Imagined Battles. Reflections of War in European Art*, Chapell Hill & London, North Carolina University Press, 1997.
- PARKER, Geoffrey . *Felipe II*, Alianza Editorial, Biblioteca 30 aniversario, Madrid, 1997.
- PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gill, Barcelona, 1975.
- PIERONI, Piero. *Walt Disney Disneyland*, Ediciones Gaisa, Valencia, 1968.
- PRESTON, Anthony. *Decisive Battles of Hitler,s War*, New Burlington Books, London, 1988.
- RAGON, Michel. *Las ciudades del futuro*, Enciclopedia Horizonte, Plaza& Janes, Barcelona, 1970.
- RANKOV, Boris. *La Guardia Pretoriana*, Ediciones del Prado, Madrid, 1995.
- Redactores de Time Life Books. *El tercer Reich , Afrikakorps, Rommel, el zorro del desierto*. Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
- REMÍ, George. (Hergé), *Los Pícaros*, Juventud, Barcelona,1985.
L'Ile Noire (La Isla Negra), Juventud, Barcelona, 1989.
El asunto Tornasol, Juventud, Barcelona, 1996.
El Cetro de Ottokar, Juventud, Barcelona, 1998.
Aterrizaje en la Luna , Juventud, Barcelona, 1977.
- RIBERA, David. *Tabula rasa, El Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine* (1960-2000) Fundación Diego de Sagredo, 2005, Madrid.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La estética nazi. El poder como escenografía*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*. Trad. Carmen Burgos. (*The seven lamps of architecture*) Sempere y Cía, Valencia, 1913.
- SADE, Marqués de. *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Ed. Akal / Básica de bolsillo. Edición de César Santos Fontenla. Madrid, 2004.

- SALA ROSE, Rosa *El misterioso caso alemán* Ed ALBA, Barcelona, 2007.
- SALA ROSA, Rose. *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acanalado, 2004.
- SANCHEZ CAMARGO, Manuel. *La muerte en la pintura española*. ALDUS, Madrid, 1954.
- SCIPION, Jacques. *AFRIKAKORPS*. Histoire & Collections, Paris, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás, (The Pain of Others)*, Alfaguara, Madrid, 2003.
- Bajo el signo de Saturno*, Contemporánea, Barcelona, 2007.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus*, Penguin Books, Ltd, London, 2003.
- SUETONIO, Cayo. *Los doce césares*, Sarpe, Madrid, 1985.
- SWEETMAN, John. *Balaclava 1845 La carga de la brigada ligera*. Osprey Editions/Ediciones del Prado. Madrid, 1994.
- TÁCITO, Cayo Cornelio, *La Germania ; Diálogo de los oradores*, traducciones de Alamos Barrientos, Sixto y Ezquerra Madrid, Barcelona, Calpe, 1919.
- TASCHEN, Angélica. Ed. *Leni Riefenstahl, Cinco Vidas. Una biografía en Imágenes*, Taschen, Colonia, 2001.
- TITELMAN, Carol. *The Art of Star Wars*, Titan Books, London, 1994.
- *The Best of Signal*. Magna Books, UK, 1992.
- VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. TREA, Gijón, 1999.
- VEITH, Tom. *Dark Empire. (Imperio Oscuro)* Dark Horse USA 1995
- VVAA. *Primitivism in 20th Century Art*. Catálogo, The Museum of Modern Art, New York, Trustees of the Museum of Modern Art, NY, Second printing, NY, 1985.
- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Las batallas del hielo y del sol*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.
- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Adiós a la utopía*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.
- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *Holocausto atómico*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *El ocaso de los dioses*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.
- VVAA. “Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial”, *La hora de los dictadores*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.
- VVAA. *Francisco Goya-Otto Dix. Sulla guerra. La guerra vissuta e sofferta con le armi della pace*. Catalogo de la exposición (Trento, 1996), Italia.
- VVAA. *Postrimerías, Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo*. Catálogo, Fundación cultural Mapfre Vida. Madrid, 1997.
- VVAA. *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania*. Catalogo. Ministerio de Defensa. Madrid, 1997.
- VVAA. *Pintura Alemana del Siglo XX*, Catálogo, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1998.
- VVAA. *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo*, Círculo de Lectores, 2007.
- VVAA. *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2007.
- VVAA. *El siglo XIX en el Prado*, Catálogo, Museo Nacional del Prado. Museo del Prado, Madrid, 2007.
- VVAA. *Fantasía y Movimiento*. Catálogo, Ulpiano Checa. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2007.
- VVAA. *M.C. Escher El arte de lo imposible*. Catálogo, Canal de Isabel II- Comunidad de Madrid, Madrid, 2007.
- VVAA. *Madrid 1808 Ciudad y Protagonistas*, Catálogo, Cuartel del Conde Duque, Madrid, 2008.
- VVAA. *España 1808-1814, La nación en armas*. Catálogo, Teatro Fernán-Gómez, Ministerio de Defensa, Madrid, 2008.
- VVAA. *El arte en el III Reich*, Ediciones Nueva República, Barcelona, 2008.
- VVAA. *Enciclopedia de Chile/ Diccionario*, Océano, Barcelona.
- WEST REYNOLDS, David. *Star Wars / vistas en sección de vehículos y naves*, Dorling Kindlerdsey, Londres 1999.
- WILLIAMSON, Gordon. *German Commanders of World War II (1)*, Osprey Publishing, London, 2005.
- WILLIAMSON, Gordon. *Afrikakorps, 1941-43*, Osprey Publishing, London, 2004.

-WILLIAMSON, Gordon. *German seaman 1939-45*, Osprey Publishing, London, 2001.

-WINDROW, Martin. *The Waffen SS*, (Revised Edition) Osprey, Men at Arms Series. UK 1984.

-WISE, Terence, *The Conquistadores*, Men At Arms Series, Osprey Publishing Ltd, London, Reprinted 1990.

-WOLLSTONECRAFT SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Alianza, 1987.

-WOOTEN, Geoffrey. *Waterloo 1815/El nacimiento de la Europa moderna*, El Prado/Osprey, Madrid, 1994.

-YAPP, Nick. *The Hulton Getty Picture Collection 1960s*, Konemann, UK, 1998.

-ZIEMKE, Edgar. *La batalla de Berlín, fin del III Reich*. San Martín, Historia del siglo de la violencia, Madrid, 1985.

Publicaciones seriadas

- *Hastings La batalla. The Battle. EuroUniformes*, Dir. Rodrigo Hernández Cabos, Accion Press, Madrid, 2003.

-*Hessa, Tortura sin fin*, nº9 Elviberia, Madrid, ca. 1965.

-*Penthouse. Woman in & out uniform*, Revista y DVD, Penthouse, USA, 2007.

- *Revista de Occidente*. José Varela Ortega. Noviembre 2008. Nº 331. Fundación Ortega y Gasset. Madrid.

-*Revista de Occidente*. José Varela Ortega. Diciembre 2008. Nº 332. Fundación Ortega y Gasset. Madrid.

Artículos de publicaciones seriadas

-COLL, Guillermo. "La cruz de Hierro", Dir. Rodrigo Hernández- Cabos, *Euromodelismo*. nº 135, Accion Press, Madrid, 2003, Pág. 20.

-COLL, Guillermo. , "La eficacia de los esquemas de camuflaje", Dir. Rodrigo Hernández Cabos, *Eurouniformes*. nº 26, Accion Press, Madrid, 2004, Pág. 13.

-GOAD, Jim. "El último mamífero: Russ Meyer" *Ruta 66*, nº 33, octubre 1988, Pág.35.

-GOMEZ-PLATÓN, Luis. "La línea Sigfrido" *Euromodelismo*, Dir. Rodrigo Hernández- Cabos, nº 156, Madrid, Acción Press, 2005, Pág 24.

-HERNÁNDEZ, Francisca. “El discurso museológico en los museos militares. Génesis, conceptualización y narrativa museológica”. *RDM, Revista de Museología*, nº 37.

-LASIERRA, Marta. “Desde la trinchera”, Dir. Empar Prieto, *Woman*. Grupo Z, nº 168, septiembre, 2006, Pág 47.

-PELAZ, Carolina. “Vivir hoy”. *Glamour*, Dir. Alicia Parro, Ediciones Condé Nast, nº 48, febrero 2006, Pág 26.

-*Pocket de Ases, Flash Gordon*. King Features, Libresa, 1983.

-*Signal*, ed. española, 1º Mayo de 1943, SP nº 9, copyright by deutscher Verlag Belín, 1943.

Direcciones de Internet consultadas

-AMMENTORP, Steen. *Generals Dk. Biographical encyclopedia of the generals of World War Two*. [en línea]. [Consulta: 14 Junio 2008] Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML Disponible en World Wide Web:
<www.generals.dk>

-ARKI BLOG. ArkiBlog. gobae Ma-ES. Tags: competitions-architecture [Consulta: 20 noviembre 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:
<www.arkiblog.net>

-ARTEHISTORIA. Com. Arte Español, Junta de Castilla y León. [Consulta: 21 Enero 2006]. Disponible en World Wide Web:
<www.artehistoria.jcyl.es/artesp/jpg>

-BARBA, Antonio. *El Emblema de la Aviación Española*. [Consulta: 10 Agosto 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:
<www.aire.org/ea/historia/rokiski.htm>

-*Battery* B, 4th U.S. Light Artillery Homepage. [Consulta: 5 noviembre 2008]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:
<www.batteryb.com>

-BBC NEWS. [en línea]. [Consulta: 19 octubre 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTLM y Windows Media. Disponible en World Wide Web:
<www.uk.news.bbc.co.uk/73.htm>

-Benetton Home. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat. [Consulta: 15 marzo 2007] Disponible en World Wide Web:
<www.benetton.com>

-DELFÍN, David. www.davidelfin.com. Madrid, Jorge Juan 31. [Consulta: Febrero 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.davidelfin.com/dd/index.html>>

- *Desk Picture* - Free Places Wallpaper & Backgrounds. (Servidor de imágenes) [Consulta: 2007-08]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<www.deskpicture.com/DPs/Places>

-DEUTSCHE KINERMATHEK MUSEUM FUR FIM UND FERNSEHEN. (Deutschlad) *Marlene Dietrich*. [en línea]. [Consulta: 1 abril 2007]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.marlenedietrich.org>

-ERMINE STREET GUARD. *Roman Britain*, GB, 12 Junio 2008, [Consulta: Agosto 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.romanbritain.freemove.co.ukRomanSites.Armamentarium>>

<<http://museums.ncl.ac.uk/archive/arma/>>

<www.erminestreet.com>

-EXORDIO, SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 1939.45. [Consulta: enero 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Necesario Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.exordio.com>

-FUNDACIÓN VILLALAR, CASTILA Y LEÓN. www.fundacionvillalar.es. [Consulta: 6 marzo 2008]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML Disponible en World Wide Web:

< www.fundacionvillalar.es/imagenes.shtml - 105k ->

-GALLIANO, John. [en línea]. [Consulta: 18 diciembre 2007] Formato de archivo: PDF/ Adobe Acrobat- Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<www.joeant.com/DIR/info/get/10429/77079-15k>

<www.johngalliano.com>

-GENDARMERIE ROYALE DU CANADA. ROYAL CANADIAN MOUNTED POLICE. [en línea]. [Consulta: 21 octubre 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.rcmp-grc.gc.ca>

-GRAVESTMOR, ARCHITECTURAL EPHEMERA. GB. [Consulta: 5 junio 2008]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML Disponible en World Wide Web:

< www.gravestmor.com>

-HILL, Dan. Cityofsound, *The city as a platform*, Londres, GB. [Consulta: 20 junio 2008] Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.cityofsound.com>>

-HUSSARDS PHOTOS. Les Hussards *au travers des photographies anciennes* [en línea]. [Consulta: 21 enero 2008] Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML Disponible en World Wide Web:

<www.hussards-photos.com>

- LIBERTAD DIGITAL. [en línea]. [Consulta: 14 mayo 2008] Copyright Libertad Digital S.A. C/ Juan Esplandiú, 1328007 Madrid Formato de archivo: PDF/ Adobe Acrobat- Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<www.libertaddigital.com>

- MADONNA . [en línea]. [Consulta: 23 junio 2007] Formato de archivo: PDF/ Adobe Acrobat- Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<www.madonna.com/home>

<www.madonna.com/media/pictures>

-MARILYN MANSON. *The Official Web Site*. [en línea]. [Consulta: 15 marzo 2007] Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.marilynmanson.com>

- MARVEL CORPORATE INFORMATION & INVESTOR RELATIONS. [en línea]. [Consulta: 7 octubre 2007]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en Word Wide Web:

<www.marvel.com/comics>

-MILITARYPHOTOS [en línea]. [Consulta: 13 marzo 2007]. Formato de archivo

Windows Media.Disponible en World Wide Web

<webmaster@militaryphotos.net>

-NOORDERLICHT PHOTOGRAPY. *Photography Festival*. Nederlands [en línea] [Consulta: 20 agosto 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.noorderlicht.com>

- ORLAN. *The Golden woman in art*. [en línea]. [Consulta: 2 abril 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.orlan.net/>>

-PATRIMONIO DE CASTILLA Y LEON. [en línea]. [Consulta: 23 febrero 2007]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.patrimoniodecastillayleon.com>

-Portal de Cultura de la Defensa. *MUSEO DE FARMACIA MILITAR (MADRID)* [Consulta: 3 mayo 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web:

<<http://www.amerc.es/museos/FarmaciaMil.htm>.>

-RICHTER, Andreas. *Panzerbaer*. Die Website für Militärmodellbauer. Deutschland. [en línea]. [Consulta: 2 abril 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.panzerbaer.de>

- SECONDA LEGA SANTA - SACCO DI ROMA 1525 - 1528. [on line][Consulta: 16 junio 2007]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat - Versión en HTML. Disponible en World Wide Web

< <http://cronologia.leonardo.it/storia/aa1525a.htm>>

-STERLAC. (Stelarc's artwork is represented by The Sherman Galleries in Sydney) [en línea]. [Consulta: 21 octubre 2008]. Formato de Archivo: PDF/Adobe Acrobat-Versión en HTML y Windows Media. Disponible en World Wide Web:

<www.stelarc.va.com.au>

-TÁCITO, Cayo. *La germania*. Logo Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com Catálogo general Literatura, Lengua, Historia [Consulta: 2 junio 2008] Disponible en World Wide Web:

<www.cervantesvirtual.com> / FichaObra.html?Ref=22402 - 18k Tacito CC *La Germania*.

-UFA Film & TV Produktion GmbH Dianastr. 21 · D-14482 Potsdam (correo electrónico) [Consulta: 15 febrero 2008]. Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat.

< info@ufa.de · www.ufa.de >



- ABRAHAMS, Regie Jim, *Top Secret*, Paramount Pictures, USA, 1984.
- ADAMSON, Andrew. *Shreck*, Universal Pictures, USA 2001.
- ALLEN, Woody. *Bananas*, Metro Goldwing Meyer, USA, 1971.
- AMENABAR, Alejandro. *Tesis*, Amenabar & Mateo Gil, España, 1996.
- BADHAM, John. *War Games*, Metro Goldwing Meyer, USA, 1983.
- BENIGNI, Roberto. *La vida es bella*, Italia 1997.
- BRANNAGH, Kenneth. *Enrique V*. Lomas films UK 1990.
- BRASS, Tinto. *Salón Kitty* Cinema Seven Film. Italia/ Alemania/ Francia, 1976.
- BRIAN G. Hutton. *Los violentos de Kelly (Kelly's heroes)* Metro Goldwin Meyer, USA, 1970.
- BROWNLOW, Kevin – MOLLO, John. *It happened here*, United Artist, USA 1965.
- BROOKS, Mel. *Young Frankenstein, (El jovencito Frankenstein)*, Metro Goldwing Mayer, USA, 1974.
- BURTON, Tim, *La novia cadáver*, Warner Bros Pictures, GB 2005
- CAIANO, Mario. *La svástica en el vientre, Love camp 27*. Olimpia International Films USA, 1977.
- CAMERON, James. *Terminator*, Orion Pictures USA, 1984.
- CARPENTER, John. *The Thing, (La cosa)* Universal Productions, USA, 1982.
- CARTER, Thomas, *Swing Kids, Rebeldes del Swing*, Hollywood Pictures, USA 1993.
- CAVAN, Liliana. *Portero de noche, Il portiere di notte*, Suabia Films, Italia, 1974.
- CHAPLIN, Charles, *Modern Times, Tiempos Modernos*, United Artists USA, 1936.
- CHAPLIN, Charles. *The Great Dictator, El gran dictador*. United Artists, USA, 1940.
- COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now (Apocalipsis now)*, USA, 1979.
- COPPOLA, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula, (Dracula de Bram Stoker)*, USA, 1992.

- COOPER, Jackie. *M.A.S.H.* Twenty Century Fox TV, USA, 1972-1983.
- CURTIZ, Michael. *Charge of the Light Brigade*, (Tres lanceros bengalíes) USA, 1936.
- CURTIZ, Michael. *Casablanca*. USA, 1943.
- DEL TORO, Guillermo. *Hellboy*, Revolution Studios/ Columbia Pictures, USA, 2004.
- DIAZ YANES, Agustín. *Alatriste*, 20th Century Fox, España, 2006.
- DMITRYCK, Edward. *Hitler´s children*, (*Los chicos de Hitler*), RKO Radio Pictures, USA, 1943.
- DMITRYCK, Edward. *Young Lions*, (*El baile de los malditos*) 20th CENTURY-FOX USA, 1956.
- DORFMANN, Jacques. *Druidas (Vercingetorix)*, Francia, 2001
- DONEN, Stanley. *Cantando bajo la lluvia*, *Singin´ In The Rain* Metro Goldwing Mayer, USA, 1954.
- DONNER, Richard. *Superman the movie*, Universal Pictures, USA, 1978.
- EDMONS, Don. *She wolf of the SS* , (*Ilsa, la loba de las SS*), Aeteas Filmproduktions, Alemania- USA, 1974.
La hiena del harem (Ilsa, harem keeper of the oil sheiks.) 1975.
- EDWARDS, Blake, *The great race*. (*La carrera del siglo*), USA, 1952.
- ENDFIELD, Cy. *Zulú*, (*Amanecer Zulú*), Paramount Pictures, USA, 1964.
- FLEMING, Victor. *El mago de Oz* USA, 1939.
- FORD, John. *Fort Apache*, RKO Pictures, USA, 1948.
- FORD, John, *She Wore a Yellow Ribbon*, *La legión invencible*, RKO, USA, 1949.
- FOOSE, Bob. *Cabaret*, Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
- GAVRAS, Constantin Costa. *Amén*, Francia, 2002.
- GEORGE, Terry, *Hotel Rwanda* UK, USA, Sudáfrica e Italia. 2004.
- GIBSON, Mel. *Braveheart*, Paramount Pictures, USA, 1995.
The passion of Christ, (*La pasión de Cristo*) USA, 2004.
- GILBERT, Lewis. *Operation Daybreak*, *Siete hombres al amanecer*, EE.UU., Checoslovaquia, Yugoslavia, 1975.

- GREENAWAY, Peter. *El Vientre del Arquitecto*, (*The Belly of an Architect*) British Screen Hendale, USA 1987.
- GUILLIAM, Terry. *Brazil*. Universal Pictures. GB, 1985.
- HARRINGTON, Stephen. *La liga de los hombres extraordinarios*, 20th Century Fox, USA, 2004.
- HATHAWAY, Henry. *Rommel, the Desert Fox, Rommel, el zorro del desierto*, Twenty Century Fox, USA, 1951.
- HITCHCOCK, Alfred. *Con la muerte en los talones*, (*North by Northwest*), Columbia Pictures Usa 1959.
- HOUSTON, John. *Evasión o victoria*. Lorimax, USA, 1981.
- JACKSON, Peter. *Lord of the Rings*, (*El Señor de los anillos*) Columbia Pictures-Tristar, USA, 2004.
- JOHNSON, Kenneth. *V, los invasores*, serie de televisión, NBC para Warner Bros. USA, 1983.
- KAYE, Tony. *American History X*, New Line Cinema, USA, 1998.
- KERSHNER, Irvin. *La Guerra de las galaxias El Imperio contraataca*, (*The Empire Strikes Back*) 20Th Century Fox, USA, 1980.
- KORDA, Zoltan. *Sahara*, USA, 1943.
- KOSTER, Henry. *Desirée*, Twenty Century Fox, USA, 1954.
- KUBRICK, Stanley. *Espartaco* , Metro Goldwing Mayer, USA 1960.
La chaqueta metálica (*Full Metal Jacket*) 1987, USA.
Dr Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb, (*Teléfono Rojo*), USA, 1964.
Orange Clockwork, (*La Naranja Mecánica*), Warner Bros GB,1972.
2001: 2001 A Space Odissey, (*Una odisea en el espacio*), Metro Goldwing Meyer. USA, 1969.
Barry Lyndon Warner Bross, USA, 1975
Paths of Glory, (*Senderos de Gloria*), 1975, United Artist, USA, 1975.
- La fuga de Colditz*, serie de televisión, BBC, GB, 1972-74.
- LANG, Fritz. *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927.
Hangmen Also Die! , (*Los verdugos también mueren*), United Artists, USA, 1943.

- LARSON, Glen. *Galáctica, Estrella de Combate. Galactica Battlestar*, Universal Pictures USA, 1978.
- LEAN, David. *The bridge over Kway river, (El Puente sobre el Río Kway)*, Columbia Pictures, GB, USA, 1957.
Lawrence de Arabia, Columbia Pictures, UK, 1962.
- LE FLEUR, Jean. *Ilsa, tigress of Siberia, (La tigresa de Siberia)*, 1976.
- LEVIN, Joseph. *Arnhem, a bridge too far, (Arnhem, un puente lejano)*, 20 Century Fox, USA, 1977.
- LISBERGER, Steven. *TRON*, Walt Disney Productions, USA, 1982.
- LITVAK, Anatole SPIEGEL, Sam. *The Night of the Generals, (La noche de los generales)*, Columbia Pictures GB, 1967.
- LUBITSCH, Ernest. *To be or not to be, Ser o no ser*. Romaine Film / Alexander Korda USA 1942.
- LUCAS, George. *Star Wars, (La guerra de las galaxias)*. Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA 1977.
- MARQUAND, Richard. *The Return of the Jedi, (El retorno del Jedi)* 20th Century Fox, USA, 1983.
- Mc TEIGUE, James. *V for Vendetta, (V de Vendetta)*, Warner Bros, USA, 2006.
- Mc.LAGLEN, Andrew. *Cerco roto, (Sergeant Steiner)*, USA, 1979.
- MENEAUL, Christopher. *Patria, Fatherland*, Warner Bros. USA 1994.
- MEYER, Russ, *Beyond the Valley of the Dolls*, 20th Century Fox, USA 1970.
Super Vixens. R.M. Films International. USA 1975.
Beneath the Valley of the Ultra-Vixens R.M. International Films, USA, 1979.
- MENZEL, Jirí. *Yo serví al rey de Inglaterra*, Rep. Checa, 2007.
- MILLER, George. *Mad Max*. Warner Bros. Australia, 1979.
- MILLESTONE, Lewis. *Sin novedad en el frente, (All quiet at the western front)*, Alemania, 1930.
- MINELLI, Vicente. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis (The Four Horsemen of the Apocalypse)*, USA, 1962.
- MIYAZAKI, Hayao. *Porco Rosso*, Studio Ghibli, Japón, 1992.

- MOSTOW, Jonathan. *Terminator 3, the Rise of Machines*. Warner Bros, USA, 2003.
- NELSON, Gary. *The Black Hole, (El abismo negro)*, Walt Disney Productions, USA, 1979.
- NICCOL, Andrew. *Gattaca*, Columbia Pictures, USA 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saló o los 120 días de Sodoma*. Italia ,1975.
- PATELLERIE, Denis de la, *Un taxi pour Tobrouk (Un taxi a Tobruk)*, Royal Films, Francia, España, 1960.
- PECKINPAH, Sam. *Cross of Iron (La cruz de Hierro)*, Inglaterra- Alemania, 1977.
- PENN, Arthur. *Little Big Man, (Pequeño gran hombre)*, 20th Century Fox, USA, 1970.
- PIERSON, Frank. *Conspiracy, (La solución final)*, BBC-HBO, USA, 2001.
- POLANSKI, Román. *El pianista*, Heritage Films, GB, Francia, Alemania, 2002.
- RAIMI, Sam. *Evil Dead III o Army of Darkness. (El Ejército de las Tinieblas)*, Dino de Laurentis, USA, 1987.
- RAPPENEAU, Jean- Paul. *Cyrano*, Artificial Eye, Francia, 1990.
- REED, Carol. *The third man, (El tercer hombre)*, London Films, UK, 1949.
- RENOIR, Jean / VON STROHEIM, Erich. *Foolish Wives*, Francia, 1921.
- RICHARDSON, Tony. *The Charge of the Light Brigade, (La última carga)*, Metro Golwing Mayer, UK, 1968.
- RIEFFENSTAHL, Leni. *Triumph des Willens, (El triunfo de la voluntad)*, Alemania, 1934.
- RODDENBERRY, Gene. *Star Trek* serie de TV., USA 1966 en adelante.
- SCOTT, Ridley. *The Duelists, (Los Duelistas)*, USA, 1977.
Blade Runner, Warner Bross, USA, 1982.
- SCHAFFNER, Franklin *Los niños del Brasil*, Twenty Century Fox, USA, 1978.
El planeta de los simios. 20th Century Fox, USA, 1968.
- SCHAFFNER, Franklin J. *The warlord, (El señor de la Guerra)*. 20th Century Fox, USA, 1965.
- SINGER, Bryan. *Walkyrie*, United Artist, USA, Alemania, 2008.

- SPIELBERG, Steven, *Indiana Jones, Raiders of the Lost Arch*, (*En busca del arca perdida*), Paramount Pictures, USA, 1981.
 Indiana Jones and the last Crusade, (*La última cruzada*) Paramount Pictures, USA, 1989.
 Saving Private Ryan, (*Salvar al soldado Ryan*) Paramount Pictures, USA, 1998.
 The duel, (*El diablo sobre ruedas*), USA, 1971.
 La lista de Schindler, Universal Pictures USA, 1993.
 El imperio del sol. USA, 1987.
- STHEPENS, John C. *Los cuentos del mono de oro*, (serie de televisión). ABC, Belisarius-Universal, 1982-83.
- STONE, Oliver. *Platoon*, Metro Goldwing Mayer, USA. 1986.
- STROHEIM, Erich Von., *The Weding March*, (*La marcha nupcial*), Paramount Pictures, USA, 1927.
- STURGES, John. *The great escape*, (*La gran evasión*), Metro Goldwing Mayer/ United Arist, USA, 1963.
 The Eagle has Landed (*Ha llegado el águila*) Associated General Films, GB, 1976.
 Fort Bravo, USA, 1953.
- TAMAHORI, Lee. *Muere otro día*. Twenty Century Fox, USA, 2002.
- TARANTINO, Quentin.- RODRIGUEZ, Robert. *Planet Terror*, Dimension films, USA, 2007.
- THOMPSON, J. Lee. *The Guns of Navarone*, (*Los Cañones de Navarone*), Columbia Pictures, GB. 1961
- THORPE, Richard. *Above suspicion*, (*Bajo sospecha*), Metro Goldwing Mayer, USA 1943
 The prisioner of Zenda, (*El prisionero de Zenda*), USA, 1952.
- VADIM, Roger. *Le vice el la virtù*, S. N. E. Gaumont. Francia/ Italia, 1962.
 Barbarella, USA, 1968.
- VERHOEVEN, Paul. *Star Ship Troopers*, Tristar Pictures, USA, 1977.
 Robocop Metro Goldwing Mayer, USA, 1987.
- VILMAIER, Joseph. *Stalingrado*. (*Stalingrad*) B. A. Produktion, Alemania, 1993.
- VISCONTI, Luchino. *El gatopardo*, 20 th Century Fox, Italia, 1963.
 La caduta degli dei, (*La caída de los dioses*), Italia, 1969.
- WACHOWSKY, Larry & Andy. *Matrix*, Groucho Films Partnership. USA, 1999.

-WALSH, Raoul. *They died with their boots on*, (*Murieron con las botas puestas*), Warner Bros, USA, 1941.

-WELLES, Orson., *Chimes at Midnight (Falstaff) Campanadas a medianoche*, International Films / Alpine Suiza-España, 1965.

-WELLMAN, William A. *Beau Geste*, Paramount Pictures, USA, 1939

-WHALE, James. *The Invisible man*, Universal Pictures, USA, 1933.

-WISE, Robert. *Desert rats*, (*Las ratas del desierto*), Twenty Century Fox, USA 1953.

The Day the Earth Stood Still, (*El día que paralizaron la tierra*) 20th Century Fox, USA, 1951.

-WILDER, Billy. *Witness for the prosecution*, (*Testigo de cargo*), 1958, USA.

Five Graves to Cairo, (*Cinco Tumbas al Cairo*), Paramount Pictures, USA, 1943.

Stalag 17, traidor en el infierno, Paramount Pictures, USA, 1953.